

75175

uygundur

Aras. Gör. Mahmut ERKENCİ

Mr. Qunz

ENDÜSTRİYEL TASARIMCI OLARAK

PETER BEHRENS

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mim. Gamze TÜRK

75175

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 8 Haziran 1998.

Tezin Savunulduğu Tarih : 26 Haziran 1998

Tez Danışmanı : Prof.Dr.Filiz ÖZER

Diğer Jüri Üyeleri : Prof.Dr.Semra ÖGEL

Doç.Dr.Semra AYDINLI

Selime 24.7.1998
Ögel 24.7.1998
Semra 24.7.1998

ÖNSÖZ

“Endüstriyel Tasarımcı Olarak Peter Behrens” adını taşıyan bu tez ile modern hareketin öncülerinden biri olan Alman ressam, grafik sanatçısı, mimar ve endüstriyel tasarımcı Peter Behrens’in tüm çalışmalarının ve döneminin incelenmesi doğrultusunda endüstriyel tasarım alanındaki faaliyeti irdelenerek, günümüzdeki endüstriyel tasarımın nasıl ve hangi koşullardan bugünlere geldiğinin gösterilmesi amaçlanmaktadır.

AEG’nin ürün tasarımlarından, logosuna, işçilerin konutlarından fabrikalara, afişlere, broşürlere kadar herşeyi tasarlamakla görevlendirilen Behrens’in çok yönlü yaratıcı kişiliğinin yanı sıra, 20. yüzyıla damgasını vurmuş, Behrens’in atölyesinde çalışmış üç ünlü mimarın; Walter Gropius, Mies van der Rohe ve Le Corbusier, üzerinde büyük etki bıraktığını söylemek kuşkusuz yanlış olmayacaktır.

Bu önemli kişiyi ve yaşadığı dönemi incelemek, tasarımın gelişimini öğrenmek açısından fevkalade aydınlatıcı olacaktır.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında önemli katkısı ve desteği olan danışmanım Prof.Dr.Filiz Özer’e, maddi ve manevi desteğinden dolayı aileme teşekkür borçluyum.

Haziran 1998
Mimar Gamze Türk

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ	ii
ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET	x
SUMMARY	xi
BÖLÜM 1 GİRİŞ	1
BÖLÜM 2 19. YÜZYIL VE ERKEN 20. YÜZYIL AVRUPA ORTAMI	5
2.1 19. Yüzyıl Akımları	5
2.1.1 Revivalist Akımlar ve Eklektisizm	5
2.1.2 Arts and Crafts Akımı	10
2.1.3 Art Nouveau Üslubu	16
2.2 Erken 20. Yüzyıl Akımları	33
2.2.1 Der Deutsche Werkbund	33
2.2.2 De Stijl	38
2.2.3 Bauhaus	44
BÖLÜM 3 PETER BEHRENS'İN YAŞAMI	60
3.1 Erken Dönem	60
3.2 Orta Dönem	62
3.3 Geç Dönem	63
BÖLÜM 4 PETER BEHRENS'İN ENDÜSTRİYEL TASARIM ALANI DIŞI FAALİYETLERİ	70
4.1 Ressam Olarak Peter Behrens	70
4.2 Grafik Sanatçısı Olarak Peter Behrens	78
4.3 Mimar Olarak Peter Behrens	96
4.4 Eğitimci Olarak Peter Behrens	132
4.4.1 Prof. Peter Behrens ve Mimarlık-Tasarım Eğitimi	132
4.4.2 Behrens ve Önemli Öğrencileri Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe	136

BÖLÜM 5 PETER BEHRENS'İN ENDÜSTRİYEL TASARIM ALANI FAALİYETİ.....	140
5.1 Erken Dönem Tasarımları.....	140
5.2 AEG Tasarımları.....	157
5.3 AEG Sonrası Tasarımları.....	191
BÖLÜM 6 SONUÇ	193
KAYNAKLAR.....	196
ÖZGEÇMİŞ.....	199



Şekil 2.7	Philip Webb'in masa tasarımı, yaklaşık 1862.....	15
Şekil 2.8	William Morris'in geç ortaçağ etkisinde, 1896 ve 1871 yıllarında yapmış olduğu kapak dekorasyonları.....	15
Şekil 2.9	Victor Horta, Brüksel'deki Tassel Otel'inin girişi, 1893.....	19
Şekil 2.10	Victor Horta Maison du Peuple'nin cephe detayı, Brüksel, 1897.....	20
Şekil 2.11	William Bradley, "Serpantinli Dansöz", 1894.....	20
Şekil 2.12	Hector Guimard, Paris metro girişi, 1900.....	21
Şekil 2.13	Hector Guimard, dolap tasarımı, Paris, 1899-1900.....	22
Şekil 2.14	Henry van de Velde, sandalye, Brüksel, 1898.....	23
Şekil 2.15	Henry van de Velde, gümüş şamdan, Brüksel, 1899.....	23
Şekil 2.16	Henry van de Velde, Münih Sezession Sergisi'nde sergilenen çalışma odası, 1899.....	24
Şekil 2.17	Henry van de Velde, Meissen porselen servis takımı, 1905.....	25
Şekil 2.18	Emile Galle, lamba, Nancy, 1895.....	25
Şekil 2.19	Richard Riemerschmid, müzik odası için tasarlanmış sandalye, Münih, 1899.....	26
Şekil 2.20	Richard Riemerschmid, çatal, bıçak, kaşık takımı, 1899.....	26
Şekil 2.21	Richard Riemerschmid, masa lambası, Münih, 1899.....	26
Şekil 2.22	Richard Riemerschmid, Dresden Atölyeleri için bir model oda tasarımı, 1905.....	27
Şekil 2.23	Joseph Maria Olbrich, Mathildenhöhe'deki Sergi Binası, Darmstadt, 1905-8.....	28
Şekil 2.24	Joseph Hoffmann, gümüş çatal, bıçak, kaşık takımı, 1904.....	29
Şekil 2.25	Joseph Hoffmann, yemek odası, 1903.....	29
Şekil 2.26	Otto Wagner, Post Office Savings Bankası, Viyana, 1903-12.....	30
Şekil 2.27	Adolf Loos, sandalye, Viyana, 1898-9.....	30
Şekil 2.28	Charles Rennie Mackintosh, Glasgow Sanat Okulu, 1898.....	31
Şekil 2.29	Charles Rennie Mackintosh, Hill Evi'nin yatak odası, Helensburgh, 1903.....	32
Şekil 2.30	Deutscher Werkbund'un sergi afişi, Köln, 1914.....	36
Şekil 2.31	Karl Arnold'un karikatürü, Simplicissimus, 1914.....	37
Şekil 2.32	Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon, 1923.....	40
Şekil 2.33	Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon 5, 1924.....	40
Şekil 2.34	Piet Mondrian, Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri ile Kompozisyon, 1920.....	41

2.47	Joseph Albers, Meyva tabakları, 1924.	54
Şekil 2.48	Joseph Albers, Meyva tabakları, 1924.	54
Şekil 2.49	Marcel Breuer, Çelik borulu sandalyeler, 1927.	55
Şekil 2.50	Bauhaus tasarımı katlanır sandalye, 1929.	56
Şekil 2.51	Gustav Hassenpflug, Katlanır masa, 1928.	56
Şekil 2.52	Marianne Brandt ve Hin Bredendieck, Gece Lambası, 1929.	56
Şekil 2.53	Marianne Brandt ve Hans Przyrembel, Tavan lambası, 1926.	57
Şekil 2.54	Alüminyum masa lambası, anonim.	57
Şekil 2.55	Berliner Tageblatt'da Dessau Bauhaus hakkında çıkan bir makale, 1932.	58
Şekil 2.56	Iwao Yamawaki, Bauhaus'a saldırı, kolaj, 1932.	59
Şekil 4.1	"Feierabend"(Paydos). Yağlıboya Tablo, 1893.	71
Şekil 4.2	"Der Kuss" (Öpücük). Ahşap oyma, 27.2 x 21.7 cm., 1898.	73
Şekil 4.3	"Sturm" (Fırtına). Ahşap oyma, 49.5 x 65 cm., 1896.	74
Şekil 4.4	"Trauer" (Acı). Silika pastel, 1897.	75
Şekil 4.5	"Ein Traum" (Bir Düş). Silika pastel, 1897.	76
Şekil 4.6	Bismarck'ın Portresi. Ahşap oyma, 35.2 x 24.6 cm., 1899.	77
Şekil 4.7	"Winterlandschaft" Ahşap oyma, 26.6 x 21.2 cm., 1899.	77
Şekil 4.8	Hartleben'in Portresi. Ahşap oyma, 53.5 x 39.5 cm., 1903.	77
Şekil 4.9	R.Dehmel'in Portresi. Ahşap oyma, 46 x 30.7 cm., 1903.	77
Şekil 4.10	Deutsche Kunst und Künstler Dergisinin dekoratif başlığı, 1899.	78
Şekil 4.11	Behrens'in tasarladığı "Der Bunte Vogel"ın kapağı, Münih, 1898.	78
Şekil 4.12	Behrens'in Nietzsche'nin "Böyle Buyurdu Zerdüş" kitabı için yaptığı kapak, 1902.	79
Şekil 4.13	Behrens-Schrift, 1902. Behrens'in özgün kaligrafisi.	81
Şekil 4.14	Behrens Kursiv und Schmuck, 1907.	82
Şekil 4.15	Reichstag, Paul Wallot, 1882-94. Behrens ve Simmons tarafından tasarlanmış yazıtı, 1909.	83
Şekil 4.16	Behrens'in Alman Gemi Yapımı Sergisi için tasarladığı katalog, 1908.	84
Şekil 4.17	Behrens-Antiqua'yı ve dekoratif elemanları gösteren Klingspor kataloğu.	85
Şekil 4.18	Alman Yüzyıl Sergisi için Behrens'in tasarladığı afiş, 1906.	86
Şekil 4.19	Behrens'in Rathenau için tasarladığı adres yazısı, 1907.	86
Şekil 4.20	Behrens'in AEG'nin 25.yıldönümü için tasarladığı kutlama kitabı, 1908.	87

Şekil 4.31	Behrens'in tasarladığı "elektrikli saatler" rehberi.	94
Şekil 4.32	Behrens'in AEG ürünleri için tasarladığı ilanlar, 1909-1910.	95
Şekil 4.33	Darmstadt'daki Behrens Evi, görünüşü ve çizimleri, 1901.	97
Şekil 4.34	Behrens Evi giriş kapısı, Darmstadt, 1901.	98
Şekil 4.35	Behrens'in gerçekleşmemiş Festival Tiyatrosu tasarımı, Darmstadt, 1900.	101
Şekil 4.36	Turin Modern Dekoratif Sanatlar Sergisi için Behrens'in tasarladığı Hamburg Salonu, 1902.	102
Şekil 4.37	Behrens, Kuzeybatı Alman Sanat Sergisi, Oldenburg, 1905.	103
Şekil 4.38	Behrens, Obenauer Evi, Saarbrücken, 1905.	104
Şekil 4.39	Behrens, Tonhaus, Köln, 1906.	105
Şekil 4.40	Behrens, Krematoryum, Delstern, 1906-7.	105
Şekil 4.41	Behrens, Delmenhorster Linoleumfabrik Pavyonu, Dresden, 1906.	105
Şekil 4.42	Behrens'in Tietz Mağazası için yarışma projesi, Düsseldorf, 1906.	106
Şekil 4.43	Alman Gemi Yapımı Sergisi için yapılan AEG pavyonu, 1908.	107
Şekil 4.44	Kraaz tarafından demiryolu materyelleri için yapılan eski atölyeye Behrens'in yaptığı değişiklikler ve tamamlama, 1908.	108
Şekil 4.45	Behrens'in AEG Türbin Fabrikası için yaptığı güç evi, 1908-9.	108
Şekil 4.46	Behrens, AEG Türbin Fabrikası, 1909.	109
Şekil 4.47	Türbin Fabrikası'nın şimdiki durumu.	111
Şekil 4.48	Behrens, Yüksek Gerilim Fabrikası, Berlin, 1910.	113
Şekil 4.49	Behrens, Montaj Fabrikası, Voltastrasse, 1912.	113
Şekil 4.50	Behrens, işçi konutları, Hennigsdorf, 1910-11.	114
Şekil 4.51	Behrens, Schroeder Evi, Eppenhause, 1909.	116
Şekil 4.52	Behrens, Cuno Evi, Eppenhause, 1910.	117
Şekil 4.53	Behrens, Wiegand Evi, Dahlem, 1911-2.	119
Şekil 4.54	Behrens, Alman Konsolosluğu, St.Petersburg, 1911-2.	120
Şekil 4.55	Mannesmannröhren-Werke, Düsseldorf, 1911-2.	121
Şekil 4.56	Ren Nehri için köprü tasarımı, Köln, 1910-11.	122
Şekil 4.57	Frankfurt Hava Gazı Şirketi, 1911-12.	123
Şekil 4.58	Festival Salonu, Werkbund Sergisi, Köln, 1914.	125
Şekil 4.59	Hoechst, yönetim binası, 1920-24.	128
Şekil 4.60	New Ways Evi, Northampton, İngiltere, 1923-25.	130
Şekil 4.61	Ring der Frauen Pavyonu, Alman İnşaat Sergisi, Berlin, 1931.	131
Şekil 4.62	Gropius, Werkbund Sergisi'ndeki yönetim binası, Köln, 1914.	138

Şekil 4.63	Behrens, Henningsdorf'daki fabrika, 1917 (solda), Mies van der Rohe, Illinois Institute of Technology, Chicago, 1945 (sağda).	139
Şekil 5.1	Peter Behrens, şarap bardakları, 1898.	141
Şekil 5.2	Peter Behrens, cam şişeler, 1898.	141
Şekil 5.3	Peter Behrens, tabak, Münih, 1898.	142
Şekil 5.4	Peter Behrens, duvarkağıdı tasarımı, 1900.	143
Şekil 5.5	Peter Behrens, kadınlar için yürüyüş giysisi tasarımı, 1901.	144
Şekil 5.6	Behrens Evi, müzik odasındaki mobilyalar, Darmstadt, 1901.	145
Şekil 5.7	Peter Behrens, kendi evindeki yemek odası ve mobilyaları, Darmstadt, 1901.	146
Şekil 5.8	Behrens Evi, Behrens'in çalışma odası ve mobilyaları, 1901.	147
Şekil 5.9	Behrens Evi, Bayan Behrens'in çizim odası ve mobilyaları, 1901.	147
Şekil 5.10	Behrens Evi, Bayan Behrens'in yatak odası ve mobilyaları, 1901.	148
Şekil 5.11	Darmstadt'daki Behrens Evi, Behrens'in stüdyosu, 1901.	148
Şekil 5.12	Peter Behrens, kendi yemek odası için tasarladığı porselen yemek takımı, Darmstadt, 1901.	149
Şekil 5.13	Peter Behrens, bronz ve renkli camdan yapılmış masa lambası, Darmstadt, 1902.	150
Şekil 5.14	Peter Behrens, yemek odası, Modern Oturma Odaları Sergisi, A. Wertheim Deposu, Berlin, 1902.	151
Şekil 5.15	Peter Behrens, meşe yemek odası sandalyesi, 1902.	152
Şekil 5.16	Peter Behrens, Jungbrunnen Restoranı iç mekanı ve mobilyaları, Düsseldorf Sergisi, 1904.	153
Şekil 5.17	Peter Behrens, Schede Evi'nin oturma odası ve mobilyaları, 1904.	154
Şekil 5.18	Peter Behrens, Obenauer Evi'nin yemek odası ve mobilyaları, 1905.	155
Şekil 5.19	Peter Behrens, Kabul odasındaki sandalyeler, Alman Sanat Sergisi, Dresden, 1906.	156
Şekil 5.20	Peter Behrens, Özel oda, Sanat Sergisi, Düsseldorf, 1907.	156
Şekil 5.21	Acker Caddesi'ndeki fabrikada sergilenen AEG ürünleri.	167
Şekil 5.22	Peter Behrens, yüksek yoğunluklu ark lambası, 1908.	170
Şekil 5.23	Peter Behrens, iç mekan için tasarlanmış ark lambası, 1907.	171
Şekil 5.24	Peter Behrens, AEG ark lambası için bir broşür.	172
Şekil 5.25	Peter Behrens, ekonomik ark lambası, 1907.	173
Şekil 5.26	Peter Behrens, yuvarlak elektrikli su ısıtıcıları, 1909.	175
Şekil 5.27	AEG'nin eski elektrikli su ısıtıcıları modelleri.	176
Şekil 5.28	Peter Behrens, yuvarlak elektrikli su ısıtıcıları, 1909.	177
Şekil 5.29	Peter Behrens, oval elektrikli su ısıtıcıları, 1909.	177
Şekil 5.30	Peter Behrens, sekizgen elektrikli su ısıtıcıları, 1909.	178
Şekil 5.31	Peter Behrens, vantilatör broşürü için kapak tasarımı ve çizimleri, 1908.	179
Şekil 5.32	Peter Behrens, masa vantilatörü, 1908.	180
Şekil 5.33	AEG masa vantilatörleri, eski model.	180
Şekil 5.34	Düşük hızlı tavan vantilatörü, eski model.	181
Şekil 5.35	Behrens'in tasarladığı tavan vantilatörleri, 1908.	181
Şekil 5.36	Peter Behrens, duvara monte edilen vantilatörler, 1908.	182
Şekil 5.37	Behrens'in duvar saati tasarımları, 1910.	182
Şekil 5.38	Behrens, dış mekan için saat, 1910.	183
Şekil 5.39	Behrens, senkronlu saat, 1910.	183

Şekil 5.40	Behrens, masa saatleri (en sağ ve en soldaki saatler) ve sarkaçlı saatler, 1910.	183
Şekil 5.41	Eckmann'ın tasarladığı AEG buton paneli, 1902'den önce.....	184
Şekil 5.42	Behrens, buton paneli, 1911.....	184
Şekil 5.43	Behrens, elektrikli ısıtıcılar, 1908.	185
Şekil 5.44	Behrens, kuru ve tozlu odalar için nemlendirici, 1909.....	185
Şekil 5.45	Behrens, nemlendirici, 1909.....	186
Şekil 5.46	Nemlendiriciler, eski model.	186
Şekil 5.47	Behrens, mutfak motoru, yaklaşık 1911.	187
Şekil 5.48	Behrens, öğütme ve cilalama motoru, yaklaşık 1908-9.....	188
Şekil 5.49	Berlin'de, 117 Postdamer Caddesi'nde bulunan AEG'nin satış mağazası, 1910.	189
Şekil 5.50	Behrens, işçi sınıfı aileleri için mobilyalar, 1912.....	190
Şekil 5.51	Behrens, AEG yönetim binasının çatı bahçesi mobilyaları, 1909.....	190
Şekil 5.52	New Way Evi oturma odası mobilyaları, Northampton , 1923-25...	191
Şekil 5.53	Behrens, çatal, kaşık, bıçak takımı, 1930.....	192



ÖZET

“Endüstriyel Tasarımcı Olarak Peter Behrens” adını taşıyan bu tez ile modern hareketin öncülerinden biri olan Alman ressam, grafik sanatçısı, mimar ve endüstriyel tasarımcı Peter Behrens’in tüm çalışmalarının ve döneminin incelenmesi doğrultusunda endüstriyel tasarım alanı faaliyeti incelenmiştir.

Bu tez altı bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünün ardından ikinci bölümde Behrens’in yaşadığı dönemle paralel olarak 19.yüzyıl ve erken 20.yüzyıl Avrupa Ortamı ele alınmaktadır. Burada, tarih içindeki sanat akımları kronolojik olarak örneklerle irdelenmiş, Behrens’in yaşamı ile kesişimleri incelenmiştir.

Üçüncü bölümde Peter Behrens’in tüm yaşamı özet olarak anlatılmış, sanat ve endüstri ile ilgili olan görüşlerini açıkladığı kendi yazısına yer verilmiştir.

Dördüncü bölümde Peter Behrens’in endüstriyel tasarım alanı dışı faaliyetleri olan ressamlığı, grafik tasarımcılığı, mimarlığı ve eğitimliği görüşleri ve eserleri ile açıklanmış, asistanlığını yapmış büyük mimarlar Gropius, Mies van der Rohe ve Le Corbusier’nin üzerindeki Behrens etkileri araştırılmıştır.

Tezin ana konusunu oluşturan beşinci bölümde, Behrens’in endüstriyel tasarım alanı faaliyeti, erken dönem tasarımları, AEG tasarımları ve AEG sonrası tasarımları olarak üç alt başlıkta örneklerle incelenmiştir.

Altıncı ve son bölümde çalışmanın ve incelemelerin sonuçları değerlendirilmiştir.

SUMMARY

PETER BEHRENS AS AN INDUSTRIAL DESIGNER

The German artist, graphic designer, architect and industrial designer Peter Behrens is one of the leaders of the Modern Movement. In this thesis called "Peter Behrens as an industrial designer", his industrial design works are examined in parallel with the period he lived and compared to his own other artistic studies. Behrens is one of the first and most important industrial designers and examining his works is important in understanding the industrial design concept of today and its development.

Behrens began his artistic activities with painting and soon he started to study in other branches like graphic design, architecture and industrial design. Although he was only taught in painting, he became a self-taught architect and industrial designer. The most important characteristic of Behrens is perhaps his complete designer personality that he developed by dealing with all artistic activities. Another significant point in Behrens' life is the working of the three most important and famous architects, who were the leaders of the 20th century's architecture and design, in Behrens' studio. No doubt that Behrens' studies and ideas about art, design and industry had an undeniable influence on these architects, Gropius, Le Corbusier and Mies van der Rohe.

Behrens' opinion about the integration of industrial power and aesthetic of art gave him the opportunity to work with AEG, one of the biggest industrial firms of Germany and thus to work with industry. For the first time, an artist was asked to design the products which would be mass produced and this formed the base of the identity of industrial designer. It won't be wrong to qualify Behrens as the first modern industrial designer. Behrens tried to change people's mind about products produced by fabrication. People used to think that the products produced by mass production and fabrication were mechanic products with bad designs. Behrens unite art and industry by creating the machine aesthetic.

Behrens transformed the concept of art. In describing the "Industriekunst" of the future, he pronounced the end of industrially produced art in the sense of the mechanical copying of traditional ornament, materials and craftsmanship. Instead of forcing new, mechanical appliances to conform to the formal and decorative norms of their hand-built precursors, Behrens sought to give them a new form appropriate to their nature and to the means of their production.

It is important to examine the period and artistic medium that Behrens lived in, in order to conceive in which circumstances and influences this versatile artist's

activities occurred. Behrens' other artistic activities also clarify his process of industrial design.

Behrens was also influenced strongly by the German philosopher and writer Friedrich Nietzsche and his studies. Due to this influence, Behrens reflected Nietzsche's ideas to his designs. It is easier to understand Behrens' work for AEG and industry by the help of Nietzsche's call for "A remodelling of the world in order to make it bearable to live in". As a convinced Nietzschean, Behrens saw the artist as the rarely gifted being who could create an alternative to the delusions and mendacity of everyday life. As Nietzsche said: "There is only one world and this is false, cruel, contradictory, seductive, without meaning. A world thus constituted is the real world. We have a need of lies in order to conquer this reality, this truth." By this means art becomes the meaning of proving and overcoming the truth. This is what Nietzsche called, will to power. Behrens comprehended and interpreted the power and reality of industry and technology by art and design and this is parallel to Nietzsche's ideas.

This thesis contains six chapters, first of which is the introduction. Since an artist can not be isolated from the period and environment he lived in, in the second chapter the artistic medium of the 19th century and early 20th century is considered. The artistic movements of the period are studied in chronological order in detail with examples in order to clarify their effects on Behrens' art.

In 19th century a chaos occurred in cultural medium as the industrial system replaced the agricultural social system. This chaotic situation caused the eclecticism, which copied the early periods' artistic styles and this handicapped the artistic creation.

When we look at the early 19th century art, we see a chaos due to revivalism and eclecticism. But soon some reactions began to protest this situation. Some of the artists came with the ideas of reform, saying that every period should have its own style in art. The first conscious reaction is from English artists; like William Morris, Philip Webb, with the Arts and Crafts movement. But this movement did not last long since it was against machinery and mass production. But it is important in the sense that it leads to Art Nouveau movement in Europe which tries to collaborate with the modern face of technology and the traditional expectations of art. We first see Peter Behrens in Art Nouveau.

Art Nouveau brought new sense of form in Europe and by its approach of original and free creation. It helped the formation of fundamental ideas of modernism. Behrens was influenced by Art Nouveau manner and his studies related with this style took important place in his artistic career.

England, as being the first country that lived the industrial revolution, was caught unprecautious to the fast development of industry and technology and it had to leave its leadership in art, design, architecture and industrial areas to Europe and U.S.A. Germany was aware of fast development of technology and industry as England was an important example for them. Although industry arrived late to Germany, industrialisation accelerated after national integration in 1871 and Germany became almost the leader in industry world. The artists, intellectual politicians, industrialists,

designers, architects, writers in Germany conceived the problems, advantages and disadvantages of industry and so they established Deutsche Werkbund which was the first organisation where artists and businessmen came together. Their aim was to provide quality, functionality and simplicity in industrial products and to develop new forms in art suitable for mechanical production. Werkbund tried to form functional aesthetic. They rehabilitated not only the quality of the created products, but also the production conditions and quality.

Werkbund resembles the approaches of Arts and Crafts Movement as they were both against the capitalism, which forced to produce bold, low quality, useless products ugly in appearance. But Werkbund was not against the industry as Arts and Crafts was. Werkbund believed to change this wrong process by being beside to industry. Behrens is one of the twelve artists that established the Deutsche Werkbund. Werkbund was able to spread the ideals of the modern movement and it led to the most important and determined movement of the early 20th century: Bauhaus.

De Stijl in Holland was the first defenders of modernism and their rational ideas on art and design influenced Behrens.

Bauhaus which came after De Stijl effected very strongly the art and design in 20th century. Gropius, who was one of the Behrens' assistants, was the founder of Bauhaus. Bauhaus defended that form follows function and refused historicism and orientation. The tutors in Bauhaus were famous and important artists. The education system in Bauhaus is still used in art and design schools.

The third chapter summarises Behrens' life and gives place to his own ideas about art and industry. In contrast to many other artists, Peter Behrens has always suggested his ideas and made critics of both his own works and the movements of his period. This chapter contains one of Behrens' articles in which he describes his ideas about art and industry.

Peter Behrens as a painter (artist), as a graphic designer, as an architect and as an educator is examined in the fourth chapter. His works of art are explained with examples.

Although Behrens was a many sided artist, his architectural activities and industrial design activities can be considered as his most important activities. It will not be wrong to claim that his architecture was as important as his industrial design works.

Behrens began his artistic studies as a painter in the Kunstakademie in Karlsruhe in 1886. But later he found the applied arts more attractive. He made his first graphic designs, glass, porcelain, jewellery and furniture designs in 1898. In 1900, he began to work on his own house called the Behrens' House in Darmstadt. From the structure to the furniture, carpets, glasses, etc. he designed every little object of this house. Even if Behrens did not have an education as an architect, he has many important architectural works. Among his architectural works, his designs of festival theatres can be considered as his most important architectural studies. Even though they were not erected, they had great affect on other architects' later theatre designs. The temporary pavilions in many exhibitions had a great place in Behrens'

architecture. He also designed houses and villas with furniture. Later, when he began to work for AEG, he designed many factories and these buildings were the first and most significant examples of industrial buildings. Especially the Turbine Factory in Berlin is considered even today one of the most important monuments of industrial buildings of that period and it is under protection by the German government as a historical monument. Besides these, he had bridge designs, train station designs, etc. Behrens' architecture was influenced by Schinkel's architecture and classicism.

Fourth chapter also considers the great architects Corbusier, Mies, Gropius who were Behrens' assistants at a time. Their works and the effects of Behrens on them are examined.

The year 1907, in which he was asked to work as an art consultant in AEG, is a turning point in Behrens' life. He worked for AEG until 1914 and made industrial designs for the AEG products. His industrial design studies are the main subject of this thesis, Peter Behrens as an industrial designer is studied in the fifth chapter. The subject is considered under three main headings: Early works, AEG works and works after AEG.

AEG, one of the biggest companies in Germany, collaborated with an artist and designer Peter Behrens and handed designs of products to his hands by the help of foresight of the founder of AEG, who were Emil Rathenau and his son Walter Rathenau. This was the first enterprise of businessmen collaborated with an artist in Germany. This was the ideal of Werkbund.

When Behrens was asked to work for AEG, he was not only asked to design the AEG products, but also the logo of AEG, the housing for the workers, the factories, posters and brochures, too. This versatile, creative artist has an important place in the 20th century art and design. Behrens is one of the most important examples of self-taught architect and industrial designer.

Behrens designed arc lamps, kettles, fans, clocks, electrical heaters, kitchen motors which can be considered as the first models of kitchen robots, etc. for AEG.

Besides his works, Behrens as a theorist, considered how the relationship would be between art and industry from earlier times and these ideas came to life by designing products for AEG. He brought aesthetics to mass production and gave the first examples of how the relation should be between art and technology. It won't be wrong to define Behrens as a first modern industrial designer.

He also brought his ideas about art and industry by teaching in art academies. He tried to explain the free creation of an artist and the opportunities of technology.

Behrens had always been a versatile man. Even if some of his designs and projects were criticised, he always tried to find and create the best.

Behrens as one of the precursors in industrial design, played an important role in the development of industrial design that have come of today. In the design of every object, whatever the object is, he followed a design process composed of the

integration of functionality and aesthetics. This approach will be valid in everywhere, in every time and in every design. It will not lose its universalism.

Today's industrial design process follows the same method. But, as in every period there are good designs and bad designs. The aim of design is to make a product that will cover the need of the market. Designed product is the object of the firm. Everything made for producing and selling the product. The product is the strategy of the work. Design is also directed towards to make this product.

AEG behaved according to this idea. To consult Behrens' design and creation for developing public's taste and rising the standard of life was very radical approach in its period.

In today's industrial design, this sensible attitude is not followed by many firms and bad designs full our shopwindows. However, the sensible approaches about the right and good design of the firms will rise the public's taste and when people buy a product, it would supply them to choose the right and good designs by the aesthetic care. To copy the designs of foreign countries' instead of the original designs prevent the development of industrial design in Turkey and the public taste progress in the direction of foreign products. Turkey has a long way to travel over in this area.

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Modern Hareketin öncülerinden biri olan Alman ressam, grafik sanatçısı, mimar ve endüstriyel tasarımcı Peter Behrens kuşkusuz 20. yüzyılın en önemli sanatçı kişiliklerinden biriydi. Ressam olarak başladığı sanatsal faaliyetlerini diğer branşlarda da sürdürmüş ve sadece resim eğitimi almış olmasına rağmen kendi kendini yetiştiren bir mimar ve endüstriyel tasarımcısı olmuştur. Behrens'in en önemli özelliği belki de, tüm sanatsal faaliyetlerle uğraşarak oluşturduğu komple tasarımcı kişiliğidir. Behrens'in yaşamı ile ilgili olarak çok önemli bir başka nokta ise mimarlık ve tasarım alanında 20.yüzyıla damgasını vuran mimarlar Gropius, Mies van der Rohe ve Le Corbusier'in Behrens'in stüdyosunda çalışarak onun asistanlığını yapmış olmasıdır. Kuşkusuz, bu üç büyük mimar üzerinde Behrens'in etkisi yadsınamaz.

Behrens'in endüstrinin gücü ile sanatın estetiğini birleştirme fikri, ona AEG'nin dolayısıyla endüstri ile içiçe çalışmanın kapılarını açmıştır. İlk defa bir sanatçıdan seri üretilecek ürünlerin tasarımlarını yapması istenmiş, bu da endüstriyel tasarımcı kimliğinin temelini oluşturmuştur. Behrens'i ilk modern endüstriyel tasarımcı olarak nitelemek kuşkusuz yanlış olmayacaktır. Makine estetiğini yaratarak, insanların fabrikasyonla üretilmiş ürünlerin kötü tasarımı, mekanik ürünler olduğuna dair önyargılarını kırmayı başarmıştır.

Behrens'in endüstriyel tasarımcılığının incelendiği bu tezde, Behrens'in yaşadığı dönemki sanat ve tasarım ortamının incelenmesi, bu çok yönlü sanatçının faaliyetlerini hangi ortamda ve etkillemelerle gerçekleştirdiğini kavramak açısından çok önemlidir. Behrens'in endüstriyel tasarım alanı dışındaki faaliyetleri de endüstriyel tasarımcılığının gelişimini aydınlatmaktadır.

Bu tezin konusunun araştırılması sırasında, Peter Behrens ile ilgili Türkçe kaynak bulunamadığından ötürü, yabancı kaynaklara başvurulmuştur. Özellikle İngiliz sanat tarihçisi Alan Windsor'un "Peter Behrens, Architect and Designer" isimli kitabı, Tillmann Buddensieg'in Iain Boyd Whyte tarafından çevrilen kitabı "Peter Behrens and AEG" ve Fritz Hoeber'in "Peter Behrens" isimli kitabı sıkça başvuru kaynakları olmuştur.

Behrens'in Alman filozof ve yazar Friedrich Nietzsche'den ve çalışmalarından çok etkilenmesi, Nietzsche'nin fikirlerini tasarımlarına yansıtmasına yol açmıştır. Nietzsche'nin dünyayı içinde yaşamak için dayanabilir hale getirmek üzere tekrar kurma çağrısı ve gerçek ile sanat arasındaki tezatlığın canalcı önemi Behrens'in AEG ve endüstri için olan çalışmalarını daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. Behrens, Nietzsche hayranı olarak, bir sanatçının gündelik yaşamın yalancılığına ve hayallere alternatif yaratacak özel bir kişi olması gerektiğini düşünmüştür. Nietzsche'nin dediği gibi "Yalnız bir dünya var, bu anlamı olmayan, yanlış, zalim, çelişkili ve ayartıcı bir dünya. Böylece bir dünya gerçek dünyayı oluşturur. Bu gerçeği yenmek için yalanlara ihtiyacımız vardır. Gerçek yok olmasın diye sanata sahibiz." Sanat, gerçeği kanıtlamanın ve üstesinden gelmenin bir anlamı haline gelmektedir ki, bu da Nietzsche'nin sözünü ettiği güce karşı iradedir. Behrens'in endüstri ve teknolojinin gücünü ve gerçeğini sanat ve tasarımla anlayıp, yorumlaması bu noktada Nietzsche'nin fikirleriyle paralellik göstermektedir.

Tezin ikinci bölümünde, Behrens'in çalışmalarını ve bu çalışmalarını gerçekleştirdiği ortamı daha iyi kavrayabilmek için 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl Avrupa Ortamı'ndaki sanat akımları kronolojik olarak incelenmiştir. Bu bölüm, 19.yüzyıl akımları ve erken 20.yüzyıl akımları olmak üzere iki alt başlık altında incelenmiştir. 19. yüzyılda endüstri düzeninin tarımsal düzenin yerini almasıyla kültürel alanda ortaya çıkan kaotik durumun doğal sonucu olan üslup çoğulluğu, eski dönemlerin sanatsal stillerini kopyalayarak, sanatsal yaratıcılığı çıkmaza sokmuştur. Buna ilk bilinçli tepki İngiltere'den Arts and Crafts Akımı ile gelmiştir. Arts and Crafts akımının zanaat üretimine ve estetiğine dönüşü amaçlayan çalışmaları Art Nouveau'nun kapısını açmış ve 20.yüzyıl akımlarına öncülük etmiştir. Art Nouveau Avrupa'ya yepyeni bir form anlayışı getirerek, özgün ve özgür yaratıcılık

yaklaşımıyla, modernizmin temel fikirlerini oluşturmaya yardımcı olmuştur. Behrens'in Art Nouveau akımından etkilenecek bu tarzda verdiği eserler, sanatçılık kariyerinde önemli bir yer tutar. Tasarımın endüstriyle ilişkisinin kurulması yolunda önemli bir adım olan ve Behrens'in kurucuları arasında yer aldığı Deutsche Werkbund işlevselci bir estetiğin oluşturulmasını sağlamıştır. Modernizmin ilk savunucuları olan Hollandalı De Stijl Grubu'nun sanat ve tasarım üzerine olan rasyonel fikirleri Behrens'i etkilemiştir. Ardından gelen Bauhaus akımı döneme damgasını vurarak malzemeye karşı dürüstlük ilkeleriyle biçimin işlevseli yansıtmayı gerektirdiğini savunmuş, tarihselciliği ve süslemeyi reddetmiştir. Bu bölümde, yukarıda bahsedilen açıklamalar ve örnekler ışığında bu akımların Behrens'in sanat yaşamı ile kesişimleri incelenmiştir.

Üçüncü bölümde özet olarak, Behrens'in yaşamı yer almaktadır. AEG döneminin Behrens'in yaşamında bir dönüm noktası olmasından yola çıkılarak, yaşamı kronolojik olarak üç alt bölümde ele alınmıştır. İlk alt bölümde AEG öncesi dönemi kısaca anlatılmış, ikinci alt bölümde AEG dönemi ve son olarak AEG'den ayrılışından ölümüne kadar olan dönem yer almıştır. Ayrıca, Behrens'in sanat ve endüstri ile ilgili görüşlerini açıkladığı bir makalesine yer verilmiştir.

Dördüncü bölümde Behrens'in endüstriyel tasarım dışı faaliyetleri olan ressamlığı, grafik sanatçılığı, mimarlığı ve öğretmenliği örneklerle incelenmiştir. Endüstriyel tasarımcılığını daha iyi anlayabilmemiz ve bu faaliyetlerin Behrens'in endüstriyel tasarımcılığını nasıl etkilediğini kavrayabilmemiz için, tasarımlarına ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Ayrıca Behrens'in yanında çalışmış olan üç büyük mimar, Gropius, Mies van der Rohe ve Le Corbusier, üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Beşinci bölümde tezin ana konusu olan Behrens'in endüstriyel tasarım alanı faaliyeti ele alınmıştır. Tasarım ve ürün örnekleriyle açıklanan bu bölüm üç ayrı alt bölüme ayrılmıştır. Bir zanaatkar tavrıyla yaptığı AEG öncesi tasarımları, ilk modern endüstriyel tasarımcı kavramının ortaya çıkmasını sağlayan AEG tasarımları ve AEG sonrası tasarımları olarak irdelenmiştir. AEG tasarımlarının anlatıldığı bölümde Behrens'in tasarımı olan AEG ürün örneklerinin bir çoğuna yer verilmiştir. Ancak,

aynı objenin değişik varyasyonlarının en tipik örnekleri seçilmiş, benzer tasarımların hepsine yer verilmemiştir.

Altıncı ve son bölümde endüstriyel tasarımcı olarak Behrens'in sanat ve tasarım dünyasındaki yeri ve önemiyle ilgili değerlendirme yer almıştır.



BÖLÜM 2

19. YÜZYIL VE ERKEN 20. YÜZYIL AVRUPA ORTAMI

Behrens'in yaşamını ve tasarım alanı içindeki faaliyetlerini incelemeden önce, yaşadığı dönemi ve ortamı geniş bir perspektif içinde irdelemekte fayda olacaktır. Kronolojik olarak değineceğimiz bu dönem içindeki akımlar Behrens'in çalışmalarını ve bu çalışmaları gerçekleştirdiği ortamı daha iyi kavramamızı kuşkusuz kolaylaştıracaktır. Behrens'in yaşadığı dönemle paralel olması açısından o dönemdeki Avrupa ortamını 19. yüzyıldaki akımlar ve erken 20. yüzyıl akımları olmak üzere iki alt başlıkta inceleyeceğiz.

2.1 19.YÜZYIL AKIMLARI

2.1.1 Revivalist Akımlar ve Eklektisizm

Sanat ve mimarlık tarihinde ortaya çıkan ilk önemli üslup çoğullaşması 19.yüzyılın belirleyici özelliği haline gelmiştir. Bu özellik, kendi yaratıcı gücünü yitiren ve geçmişte dayanak noktaları arayan bu çağı biçimlendirmiştir. 19. yüzyılda endüstri düzeninin tarımsal düzenin yerini almasıyla kültürel alanda ortaya çıkan kaotik durumun doğal sonucu olan üslup çoğulluğu, zaman içinde biçimsel bir yayılmadan ibarettir. 19.yüzyıla gelinceye kadar, karşılıklı etkilenmelere rağmen, tarımsal düzende her uygarlığın (Mısır, Yunan, Osmanlı vs.) ya da batı uygarlıklarında her dönemin (Roman, Gotik, Rönesans, Barok gibi) belirli bir görüş birliğini yansıtan özgün üslup bütünlüğüne sahip olduğunu görürüz. 19. yüzyılda ise üslup bütünlüğü ortadan kalkmıştır. (B.Özer, 1967, s.12.)

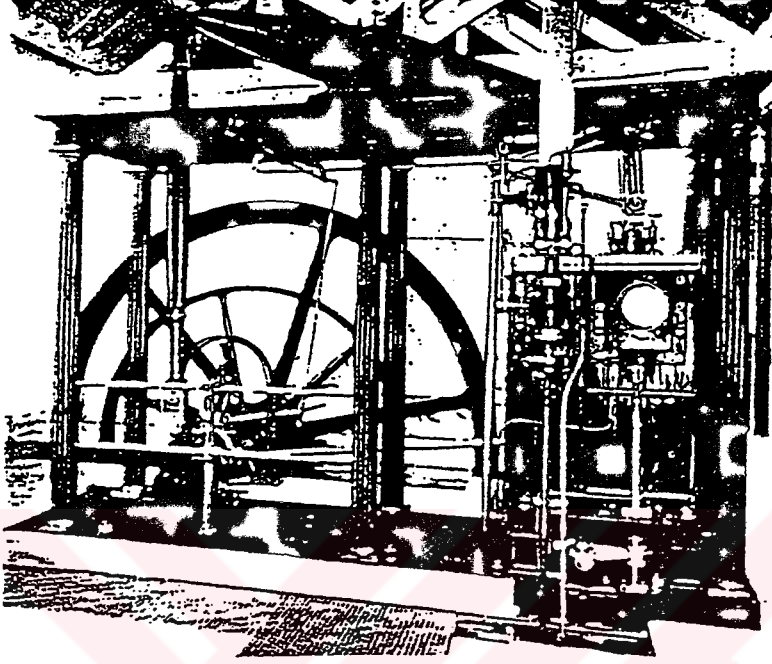
19. yüzyıl aynı zamanda Endüstri Devriminin hız kazandığı sonuçlarının ve etkilerinin belirginleştiği dönemdir. Yeni üretim teknikleri, mekanizasyon ve ucuz

malzemelerin yaygınlaşması büyük ölçekli ve düşük maliyetli üretime olanak sağlamıştır. Endüstri Devrimi sonucu sosyal alanda ortaya çıkan, kentlerde yaşayan ve kapitale sahip yeni zengin sınıfın, burjuvaların, zenginlik ve statü sembolü olarak gördükleri tarihsel üslupların ve bezemelerin artarak kullanıldığı nesneleri talep etmeleri yüzünden üreticiler düşük maliyetli ürünlerine bezemeyle pahalı bir görünüm kazandırmaya çabalamışlardır. Bu, 19.yüzyıl tasarımının geçmişin ve geçmişteki üslupların arkasına gizlenmesine sebep olmuştur. Heskett (1980, s.46) Bundan dolayı endüstri ürünlerinin niteliği genellikle kaba, bayağı ve gereksizce aşırı süslü olmuştur. Böylece fonksiyon gereksiz aşırı süslemeyle gölgelenmiştir.

19.yüzyılda ortaya çıkan tarih merakı, insanları içinde bulundukları çağı küçümseyerek yeni birşeyler yaratmak yerine eski üslupları taklit etmeye yöneltmiştir. Değişik üslupların taklidinden oluşan eserler uygunluk ilkesini barındırmadıklarından ötürü 19.yüzyılın sanatında büyük bir eklektisizm, yani seçmeciilik ve eklemeciilik göze çarpmaktadır. (F.Özer, 1967, s.43)

1760 yıllarıyla batı dünyasında ortaya çıkan ve tüm Avrupa'ya yayılan Aydınlanma Hareketi, bilimin ön planda olduğu, skolastik ve mistik düşünce tarzlarını terk eden bir davranıştır. B.Özer (1964, s.22) Bilimler arası sınıflandırılmanın yapılması, araştırmaların ve kitap yazımının artması, her branşla ilgili bilgilerin düzenlenmesi, çeşitli dönemlere ait yapıların rölöve çizimlerinin gerçekleştirilmesi, ilk arkeolojik kazıların yapılması açısından Aydınlanma Hareketi fevkalade önemli bir dönemdir. Rönesans'tan farklı olarak birçok bilginin açığa çıkması ve bunların derlenmesi sonucunda eğitim ve çeşitli akademiler önem kazanmıştır. Böylece eğitim vasıtasıyla Rönesans insanından farklı olarak kişilerin müthiş yetenekleri sayesinde birçok branşta yetkin olması, üstün insanların sadece bu konularla ilgilenmesi durumu ortadan kalkmış, bilgi ve eğitim aracılığı ile herkesin, ilgilendiği herşeyi öğrenebilmesi mümkün olmuştur. Bu davranışın doğal sonucu olarak, aydınlanma antik kültüre yönelmiş ve bu kültürden güncel veriler çıkarılmaya çalışılmıştır. Bunun sonucunda, geçmiş dönemlere ait üslupların çizimleri, tipografileri, konstrüksiyon ilkeleri ve oranları ışığında insanlar yeni yaklaşımlara yönelmişlerdir. "Yunan'ın Canlandırılması" (Greek Revival) veya "Neoklasik Üslup" şeklinde

ortaya çıkan bu akım toplumun hayatını tamamen etkilemiş, sanat ve mimaride antik Yunan ve Roma'ya ait normlar, kalıplar göz önüne alınmıştır. (B.Özer, 1967, s.13)



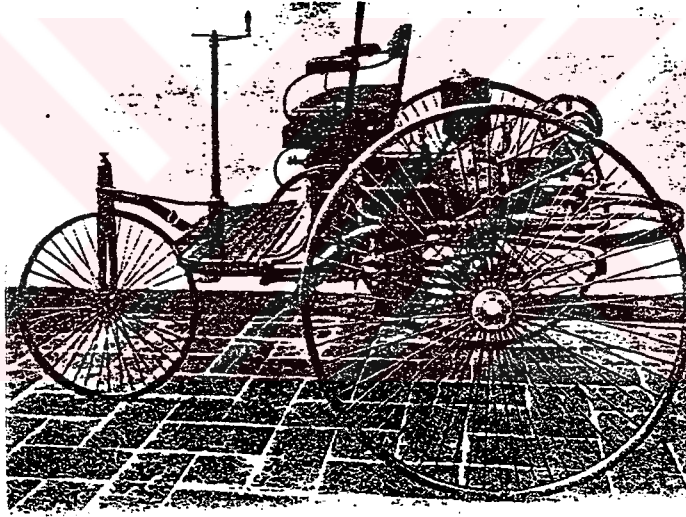
Şekil 2.1 Buhar makinasındaki klasik sütun kullanımı.



Şekil 2.2 1851'de Londra Uluslararası Endüstri Sergisi'nde sergilenen eşyalar.



Şekil 2.3 Bavyera Kralı 2.Ludwig'e ait saltanat arabası, 1878.



Şekil 2.4 Karl Benz'in yaptığı ilk otomobil, 1886.

19. yüzyıldaki ifade çeşitliliğinin ikinci temsilcisi Neoklasizme karşı en etkili üslup olan, ortaçağı canlandırmak isteyen “NeoGotik”dir. Gotik canlandırmayı savunanlar, Neoklasik mimari ve sanatın pagan Yunanlılara ait olduğunu ve bu üslubun taklit edilmesinin yanlış olduğunu savunarak, din açısından doğru buldukları Gotik Üslubun tekrarlanmasını önermişlerdir.

Bu üslubun en önemli savunucularından Pugin endüstriyel üretime karşı olmamakla birlikte Gotik Üslubu romantik bir özlemin ifadesi olarak değil, özgün ve işlevsel olması nedeniyle savunmuştur. (Sparke, 1986b, s.17)

Evrensel olan NeoKlasizm'e göre NeoGotik bölgesel ve milliyetçi bir yapıya sahiptir. Fransız İhtilalinin etik alanda yarattığı çözülmenin bir tepkisi olarak tekrar dirilen Hristiyanlık ortaçağ kültürüne ve ona bağlı Gotik mimariyi gündeme getirmiştir.

Ortaçağa dönüş de Eski Yunan'a dönüş kadar köksüz ve her türlü mantık kuralından uzakta meydana gelmiştir. (B.Özer, 1964, s.26)

19.yüzyılda sanat ve mimarideki üslup anlayışı yukarıda bahsettiğimiz geçmiş üsluplardan birinin seçilerek yinelenmesinin yanı sıra farklı üslupların aynı tasarımda kullanılmasını da içerir. Romantizmin uzakta olan, erişilmez ama daima zihinleri kurcalayan şeylere karşı duyduğu ilgi, eklektisizmin öte yandan egzotik biçimlere de yer vermesine olanak sağlamıştır. B.Özer (1967, s.30) Avrupa'nın yakından ilgilendiği Japon sanatı "Doğu Dalgası"nın başlangıcı olmuştur. O döneme dek tanınmayan uzak kültürlerin sanatı tasarımcılara yeni bir esin kaynağı olmuştur. (Özsoy, 1995, s.14)

1867 yılında Fransa'da açılan bir sergi Japon sanatını gündeme getirmiş, izlenimci ressamalar Japon baskı resimlerinden etkilenmişlerdir. (Collins, 1987, s.17)

Birkaç üslubu birarada kullanan eklektik yaklaşım başta üslup saflığı anlayışı içinde oluşturulup, uygulanmışsa da, daha sonra farklı üsluplara ait çeşitli elemanların rastgele kullanılması ile bir çıkmaza girmiştir. Bu oluşumdaki olumsuzlukla spontane yaratma yerini seçmeci ve eklemeci bir düzenlemeye bırakmıştır.

19.yüzyıl sanat ve mimarisinde yaşanan üslup karmaşasından ötürü gidişatı düzeltmek ve tasarıma yeni bir yaklaşımda bulunmanın zorunluluğu reform fikrinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren revivalist akımlar ve eklektisizme başkaldırıları görülmüştür. Bu olumlu gelişimlerin bir

bölümü endüstri çağının ortaya çıkardığı malzemeler ve bu malzemelerin doğurduğu çeşitli konstrüksiyon sistemleridir. En önemli iki malzeme demir ve betonarmedir. Endüstri Devrimi sonucunda ilerleyen tekniğin uygulamasını gerçekleştirmeye ne var ki eklektisizm anlayışına kapılan mimarlar yanaşmamışlardır. Bunun içindir ki bu ilk olumlu gelişmelere sebep olan, yeni malzemeleri ve teknikleri kullananlar mühendisler olmuştur. Demir ve akabinde çelik mimariye mühendisler sayesinde, çağdaş mimarların ele almak istemediği köprü, fabrika, depo, demiryolu tesisleri, haller gibi yapılarla veya sırf çatı konstrüksiyonu gibi konstrüktif konularla girmiştir. Endüstrinin gelişimiyle iş hacminin artması ve yeni endüstri ürünlerinin tanıtılması için mimari anlamda yeni ihtiyaçlar doğmuştur. Geleneksel yapım teknikleri bu ihtiyaçların doğurduğu yüksek büro binaları, sergi salonları, galeriler, alışveriş merkezleri, büyük mağazalar gibi binaları gerçekleştirebilecek nitelikte değildi.

Böylece yeni malzemeler ve konstrüksiyon yöntemleri ileri görüşlü kimselerce uygulanmıştır. Aynı zamanda mimarinin geleneksel konularında da uygulanmak istenmiştir. (B.Özer, 1964, s.37-38-39)

2.1.2 Arts and Crafts Akımı

Endüstri Devriminden yaklaşık bir asır sonra endüstrileşmenin ilerici, yararlı ve yaratıcı bir güç olarak görülmesini engelleyen olumsuzluklar, nitelik yerine niceliğe önem veren çok sayıda kalitesiz ürünün ortaya çıkışı ve mekanizasyonun geleneksel zanaatları ve kültürü tehdit etmesi yönünde olmuştur. Endüstrileşme ve mekanizasyonla birlikte yaşanan köklü değişimler ve gelişmeler karşısında sanatçılar çağın gereklerine ve koşullarına uygun yeni çözümler arama çabası içine girmişlerdir. John Ruskin makineleşmenin ve endüstrileşmenin hem üretici hem de tüketici için tehlikeli bir süreç olduğunu düşünerek, seri halde üretilmiş zevksiz ürünler karşısında tüketicinin estetik zevklerinin gelişemeyeceğini ve üreticilerin de üretim biçimleri yüzünden üretme zevkinden mahrum kaldıklarını belirtse de, daha sonra daha ılımlı bir şekilde makineyi insanı gereksiz işlerden kurtarabilecek bir yardımcı olarak görmüştür. (Akhuy, 1995, s.19)

Sanat ve mimarinin, revivalist ve eklektik yaklaşımın taklitçiliğinden kurtulması ve fonksiyon ile amaca uygunluğun tasarımda tekrar değer kazanmaları, 19.yüzyıldaki olumsuz ortama ilk reformcu yaklaşım olan İngiltere'deki "Arts and Crafts" (Sanatlar ve Zanaatlar) akımıyla ortaya çıkmıştır. Kurucusu tasarımcı, yazar ve şair olan William Morris (1834-1896) makineyi, el zanaatlarını yok edebileceği endişesi ile reddetmiştir.

Morris, mekanizasyonun getirdiği problemlere, Ruskin gibi sadece estetik açıdan yaklaşmamışsa da, probleme bir sosyal reformcu olarak eğilmiş, Ruskin'le temelde aynı fikirde buluşmuştur. Morris Rönesans'dan bu yana, özellikle Endüstri Devrimi'nden sonra, sanatın toplumsal temellerinin sarsılması sonucunda sanatçıların gündelik yaşamdan uzaklaştığını düşünmüştür.

Morris 1877-1894 yılları arasında verdiği konferanslarda fikirlerini açıklayıp, yaymaya çalışmış, 1882'de konferanslarını "Sanat için Beslenen Umutlar ve Korkular" adlı kitabında toplamıştır. Bu konferanslarda şöyle demiştir. "Sanatın artık hiçbir kökü kalmamıştır. Sanatçılar kendilerini eski Yunan ve Roma hayallerine kaptırmışlardır. Bunların arasında birşey duyduğunu ve anladığını iddia edebilen pek az kimse vardır... Bence sanat da, tıpkı eğitim ve özgürlük gibi yalnız birkaç kişiye ait olmamalıdır. Herkes paylaşmadıkça sanatın ne değeri olabilir?" (F.Özer, 1967, s.43)

Bu görüşleri doğrultusunda Morris toplumun uygun bir şekilde düzenlenmesi ve herkeste varolduğuna inandığı yeteneklerin eğitilmesi halinde, herkesin kendisi için zevk alarak üretip, kullanabileceği eserler yaratabileceğini savunuyordu. Ayrıca sanatın ilhamla değil, yetenek ve eğitimle gerçekleştirilebileceğini söylemiştir. (Read, 1973, s.54)

Morris ve Robert Ashbee gibi yandaşları kapitalizmin, insanları düşük kaliteli ve kaba ürünleri kullanmaya zorlamasına karşı olmuşlardır. 1908'de Ashbee, ürünlerde ve onu üretenlerde kalite olması gerektiğini belirtmiştir. Bunun içindir ki buna tek çözümün zanaatlara dönmeyele sağlanacağını düşünmüşlerdir. (Burckhardt, 1980,s.7)

Morris herşeye rağmen tüm bu fikirlerinin ancak sosyal şartların tümünün reformuyla gerçekleşebileceğini düşünerek politikaya atılmış ve 1883’de Demokratik Federasyon’un üyesi olmuştur. İki yıl sonra ise Sosyalist Birlik’in kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Toplumun problemlerine yönelik bir çözüm görmüş, ancak az sayıda kişi onun düşünce çizgisini takip edebilmiştir. (Sembach, 1991, s.17)

“Evlerinizde faydalı ya da güzel olduğunu düşünmediğiniz hiçbir nesne bulundurmayın.” diyen Morris, mimar Philip Webb’in tasarımı olan “Red House” (Kırmızı Ev) için ihtiyacı olan eşyaları bulamadığı için 1861’de arkadaşları ile birlikte “Morris, Marshall, Faulkner & Company” adlı firmayı kurmuştur. (Şekil 2.6) Bu firmanın tanıtıcı yazısında “Resim, Oyma, Mobilya ve Metalde Güzel Sanat Zanaatçılığı”’nı hedefledikleri yazmaktaydı. Zanaat üretimini sanat üretiminden farklı görmeyen Morris için önemli olan zanaatçının işinden aldığı zevk ve kullanılan “malzemeye karşı dürüstlük” yaklaşımıydı. Bu firmada ayrıca Pre-Raphaelite Kardeşliğinin üyeleri olan ressamlar Edward Burne-Jones ve Dante Gabriel Rossetti de çalışmıştır. Webb, mobilya, cam ve metal tasarımları yapmış, Burne-Jones ve Rossetti ise mobilyaların süslemelerini dönemin popüler edebiyatı olan Gotik romanlardaki konulardan alarak yapmışlardır. (Sparke, 1986b, s.24) (Şekil 2.5, 2.7)

Morris’in ilerici fikirleri, el emeğiyle yapılan üretimin hem pahalı olması hem de zaman alması nedeniyle toplumu çok derinden etkileyecek bir boyut kazanmamıştır. Morris’in çevresinde fikirlerini takdir etmiş ve ürünlerini satın almış sınırlı bir kitle yer almıştır. (Pevsner, 1957, s.14)

Pevsner’in deyimiyle Morris’in esas başarısı sanatı toplumun malı olarak nitelemesi, sanata günlük hayatı getirmesi, alelade bir evin, sandalyenin, duvar kağıdının, vazounun bile bir mimar ve sanatçının düşünce ve sanatçı gücüne layık görülmesini sağlamasıdır. Bu yüzden Morris 20.yüzyılın gerçek bir öncüsüdür. (F.Özer, 1967, s.43)

Arts and Crafts Akımı ortaçağa sempatiyle bakmış ve bunun sonucunda sanat ve zanaatın ortaçağdaki yöntemlerle kurtulabileceğine inanarak, lonca ve zanaat topluluklarını kurmuştur. Ruskin’in 1872’de kurduğu St.George Loncası başarılı

olmamakla birlikte bir örnek oluşturmıştır. Bir başka önemli gelişme ise loncaların çıkardığı sanat dergileridir. Image Loncasının 1884’de çıkardığı “The Hobby Horse” dergisini, yalnız İngiltere’de değil, Avrupa ve Amerika’da da geniş bir okur kitlesine sahip “Studio” dergisi izlemiş ve bu dergiler sayesinde de Arts and Crafts Akımı fikirlerini yayabilmiştir. (Özsoy, 1995, s.23)

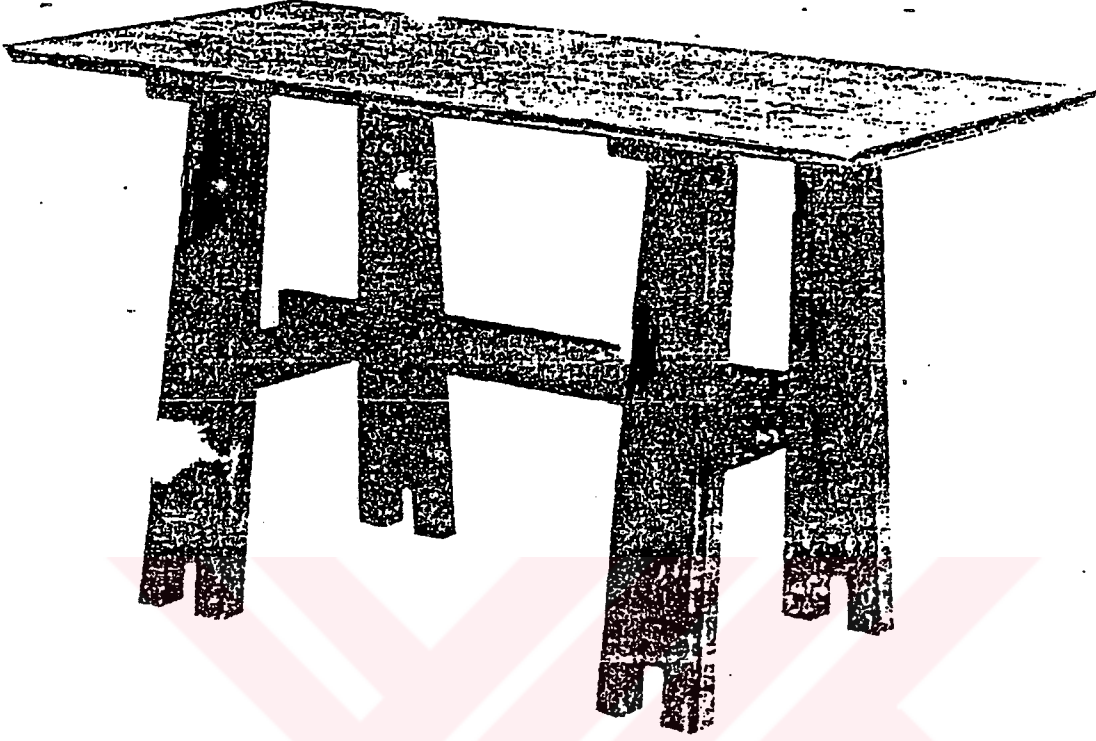
Arts and Crafts Akımı lonca üretimiyle bir canlanma yaşamışsa da, bir süre sonra endüstri üretimine yenik düşmüş, modern akımı hazırlayan çabalar İngiltere’de zayıflayarak Avrupa ve Amerika’da odaklanmıştır. Arts and Crafts Akımının ortaya koymuş olduğu fikirler ve tasarımlar 20.yüzyıl tasarımını derinden etkilemiş, Avrupa’da Art Nouveau (Jugendstil veya Stile Liberty) olarak anılan akımın oluşmasında ve yayılmasında etkili olmuştur.



Şekil 2.5 William Morris’in şirketi tarafından basılan elyapımı sandalyelerin kataloğu.



Şekil 2.6 Philip Webb'in William Morris ve ailesi için yaptığı "Kırmızı Ev", 1859.



Şekil 2.7 Philip Webb'in masa tasarımı, yaklaşık 1862.



Şekil 2.8 William Morris'in geç ortaçağ etkisinde, 1896 ve 1871 yıllarında yapmış olduğu kapak dekorasyonları.

2.1.3 Art Nouveau Üslubu

1890'lı yıllar dünyada iki buluşla etkilenmiştir. Bunlardan birisi sinema, diğeri ise sanat, tasarım ve mimarlık dünyasında yeni bir akım olan Art Nouveau Üslubudur. Bu ikisinin aynı dönemlere rastgelmesinin dışında belirgin bir ilişkisi olmasa da, ikisinin de etkilenimleri ve temel çıkış noktası aslında aynıdır. Bu etkilenme, çağın hızla gelişen endüstrisiyle beraber getirdiği dinamizm ruhudur. Ulaşımındaki hız, mekanik verimlilik ve insanın başarısı herkesi etkilemiştir. Sinemanın ilk çabası bu dinamizmi yansıtmakken, Art Nouveau onun estetik mükemmelliyetçiliği için çabalamıştır. Birçok sanatçı teknolojik ilerleme sayesinde, bir günden bir sonraki güne değişen dünyayla ilgilenmek durumunda kalmıştır. Tarihselliğin estetik etkisizliğini bir yana bırakırsak, daha önce sanat ve teknoloji arasında böyle gelip geçici ilişkiler yaşanmıştır. Art Nouveau, bu durumu değiştirmek üzere girişimde bulunmak ve teknolojinin modern yüzüyle sanatın geleneksel beklentileri arasında bir uzlaşmayı sağlamak için çabalamıştır. (Sembach, 1991, s.8-9)

Art Nouveau, Arts and Crafts'ı takiben 1890-1910 yıllarında tüm Avrupa'ya yepyeni bir form anlayışı getirmiştir. Adını 1895 yılında Samuel Bing'in Paris'te açtığı "Maison de l'Art Nouveau"dan almıştır. Almanya'da *Jugendstil*, İtalya'da *Stile Liberty* denmiştir. Sanat, tasarım ve mimarlık alanında geniş yankı uyandıran Art Nouveau'nun merkezleri durumuna gelen Brüksel, Barselona, Paris, Münih, Weimar, Berlin, Darmstadt, Viyana, Glasgow ve Helsinki şehirleri bu akımın birçok örneklerini barındırmaktadır. Bunların yanı sıra Nancy Ekolü de Art Nouveau Üslubu içinde çok önemli bir yere sahiptir. Amerika'da Lois Comfort Tiffany'nin ürettiği kırılğan, renkli camlarla paralellik gösteren Nancy Ekolü gerek politik gerek ekonomik geçmişiyle Fransa'da önemli bir yere gelmiş ve kendine özgü bir tasarım yaklaşımı oluşturmuştur.

Art Nouveau'nun ünlü isimleri arasında Peter Behrens'in çalışmaları ve hayatını incelerken isimlerine rastlayacağımız Bruno Paul, August Endell, Otto Eckmann, Joseph Olbrich, Richard Riemerschmid ve Henry van de Velde ve elbette Peter Behrens'in kendisi bulunmaktadır.

Art Nouveau Akımı Viyana’da Sezession binasının girişinde okunan “Sanata özgürlük, her çağa kendi sanatı” sloganını ilke edinmiştir. Daha önce yapıldığı gibi tarihselciliğe başvurmak yerine yeni bir üslubu geliştirme isteği ve yaklaşımı Art Nouveau Üslubunun temelini oluşturmaktadır. Bu akım teknoloji ile sanatı birleştirme uğraşısı içinde, hem özgün yaratıcılığı savunmuş, hem de makineye sempati ile bakmıştır. Bu akımın teorisyenlerinden Belçikalı Henry van de Velde 1894’te Arts and Crafts akımının hiçbir zaman ortaçağ etkisinden kurtulamadığına değinmiş, makinelerde bulduğu güzelliği şöyle ifade etmiştir: “Güçlü ve çelik kolları güzellik tarafından yönetildiği takdirde, makineler güzellik yaratacaklardır.” Altı yıl sonra da bu sözlerine şunları eklemiştir: “Niçin taştan saraylar yapan sanatçılar, onları madenden yapanlardan üstün sayılsınlar?” Endüstrinin gelişimiyle beraber ortaya çıkan demir, çelik, alüminyum, linolyum, selüloit ve çimento gibi malzemelerde gelecek gören Velde bu malzemelerle güçlü, enerjik formları ve rasyonel konstrüksiyonları gerçekleştirmenin mümkün olduğunu ve bunları görmek istediğini belirtmiştir.

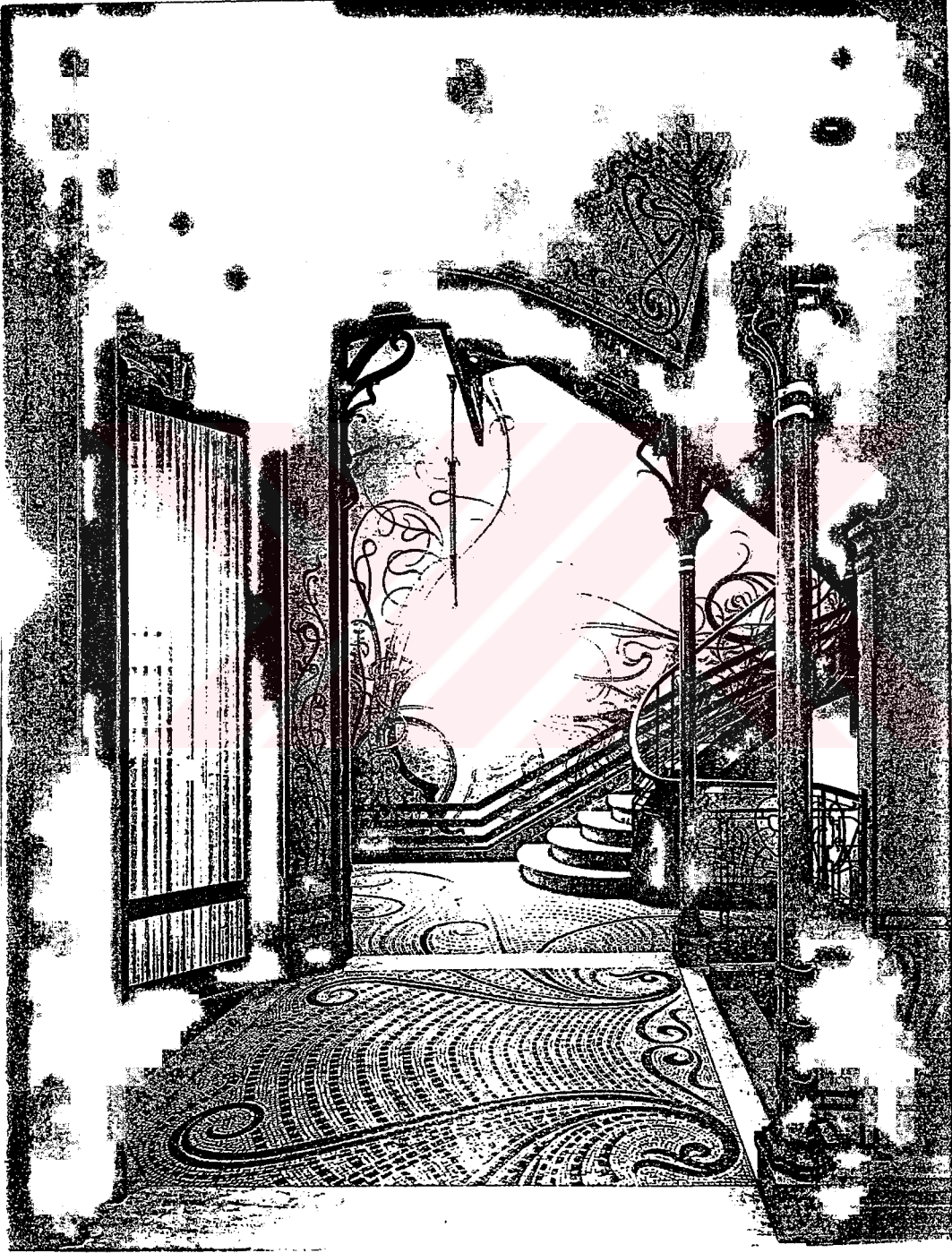
Arts and Crafts Akımı gibi Art Nouveau üslubu da Japon sanatından etkilenmiştir. Afiş tasarımlarından mimariye kadar her alanda görülen, bitkileri ve çiçekleri anımsatan eğrisel çizgiler Art Nouveau’nun en tipik özelliği olmuştur. Bu akıcı formlar strüktürel zorunluluktan çok dekoratif fikirlerden doğmuştur. Bundan dolayı Art Nouveau’nun, sanatı sadeleştirdiği söylenemez. Ancak sanatı geleneksel formlardan kurtarıp, tasarımcılara yeni ve özgün bir yaklaşımla özgürlük sunmuştur. (F.Özer, 1967, s.44)

Art Nouveau’nun doğa kökenli eğrisel çizgilerini ve asimetrik kompozisyonlarını yapılarında uygulayan ilk mimarlardan biri olan Belçikalı Victor Horta (1861-1947) tasarımlarında bezemeye birlikte bu üslubu yapısal ve biçimsel bir estetik olarak etkili bir şekilde uygulamıştır. Horta’nın Brüksel’deki Solvay Evi’nde, Halkevi’nde, Grand Bazar Anspach’da, Hotel Wissinger’de, Hotel van Eetvelde’de, Hotel Tassel’de bu özellikler görülmektedir. (Şekil 2.9, 2.10) Fransa’da ise mimar Hector Guimard Paris’in metro girişlerinde Art Nouveau üslubunu kullanmış ve bu, endüstri çağının görüntüsü ile birleşmiş sanatsal yaratıcı bir güzelliğin örneklerinden olmuştur. (Şekil 2.12) Başka bir Belçikalı mimar ve sanatçı Henry van de Velde

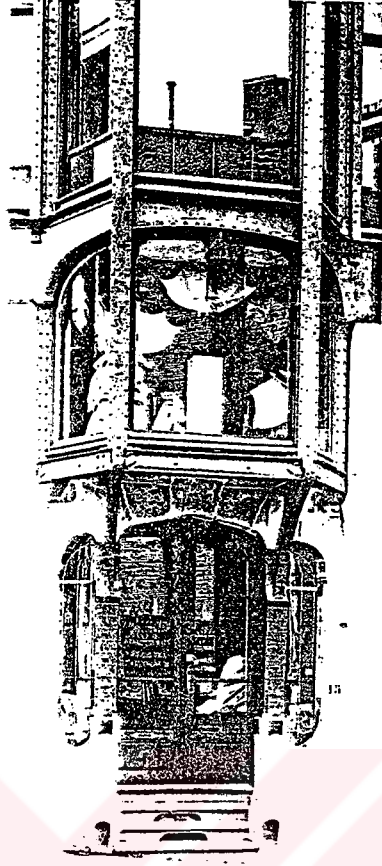
(1863-1957) de Art Nouveau'nun eğrisel çizgilerini strüktürle bağdaştırmış ve bunlar özellikle mobilya tasarımlarında bezeme biçimi olarak kalmamış, formun bütünü ve strüktürü oluşturmuştur. (Şekil 2.14, 2.15, 2.16, 2.17) 1902'de Weimar'a Weimar grandükünün sanat danışmanı olarak giden Velde orada Joseph Olbrich ve Peter Behrens ile birlikte eğrisel çizgiler yerine düz çizgileri kullanarak daha yalın biçimlerin oluşturduğu tasarımlar gerçekleştirmiştir. (Şekil 2.23) Aynı biçimsel normlar içinde kalmakla beraber Alman Richard Riemerschmid (1868-1957) ve Japon ve Kelt sanatından etkilenmiş olan İskoçyalı Rennie Mackintosh (1868-1928) gibi bazı sanatçılar basitliğe yönelerek daha soyut bir Art Nouveau üslubunun örneklerini uygulamışlardır. (Şekil 2.19, 2.20, 2.21, 2.22, 2.28, 2.29) Almanya'da Joseph Maria Olbrich (1867-1908), Avusturya'da Joseph Hoffmann (1870-1956), Otto Wagner (1841-1918), Adolf Loos (1870-1933) gibi sanatçılar yalın ve geometrik biçimleri kullanarak yeni üslubu oluşturmuşlardır. (Şekil 2.24, 2.25, 2.26, 2.27) Nancy Ekolü'nün en tanınmış sanatçılarından Emile Galle (1846-1904) babasının seramik ve cam atölyesinde gerçekleştirdiği tasarımlarıyla Art Nouveau'nun en tipik örneklerini vermiştir. (Şekil 2.18) Almanya'da Art Nouveau üslubunda örnekler veren sanatçılar ve mimarlar arasında önemli bir yere sahip olan Peter Behrens ileriki bölümlerde ayrıntıyla değinileceği gibi bu üsluba dair çeşitli afiş, resim, mobilya ve bina tasarımları gerçekleştirmiştir. (Sembach, 1991)

Daha önce de değinildiği gibi İngiltere'de çıkarılan Studio dergisine benzer Almanya'da bu dönemde *Pan 1895*, *Jugend 1896*, *Kunst und Kunsthandwerk*, *Dekorative Kunst*, *Deutsche Kunst und Dekoration* ve *Kunst und Dekoration 1897* dergileri yayınlanmıştır. (Russell, 1986, s.171)

Art Nouveau sanat ve zanaattaki eklektisist anlayışı çürütüp, yerine özgün bir üslup getirmeye çalışmış, o günkü olanaklarla yeni bir üslubun biçimsel verilerini bağdaştırmayı denemiştir. Ancak gerekçesini toplumsal ve ekonomik şartlarda bulmayan Art Nouveau ilk başta çok tutulduğu halde kısa ömürlü olmuştur. Fakat sanat, tasarım ve mimari alanlarında öğrettikleri çok önemlidir. (B.Özer, 1964, s.41) Fikirleriyle modern sanat ve mimarlığın kapılarını açmıştır.



Şekil 2.9 Victor Horta, Brüksel'deki Tassel Otel'inin girişi, 1893.



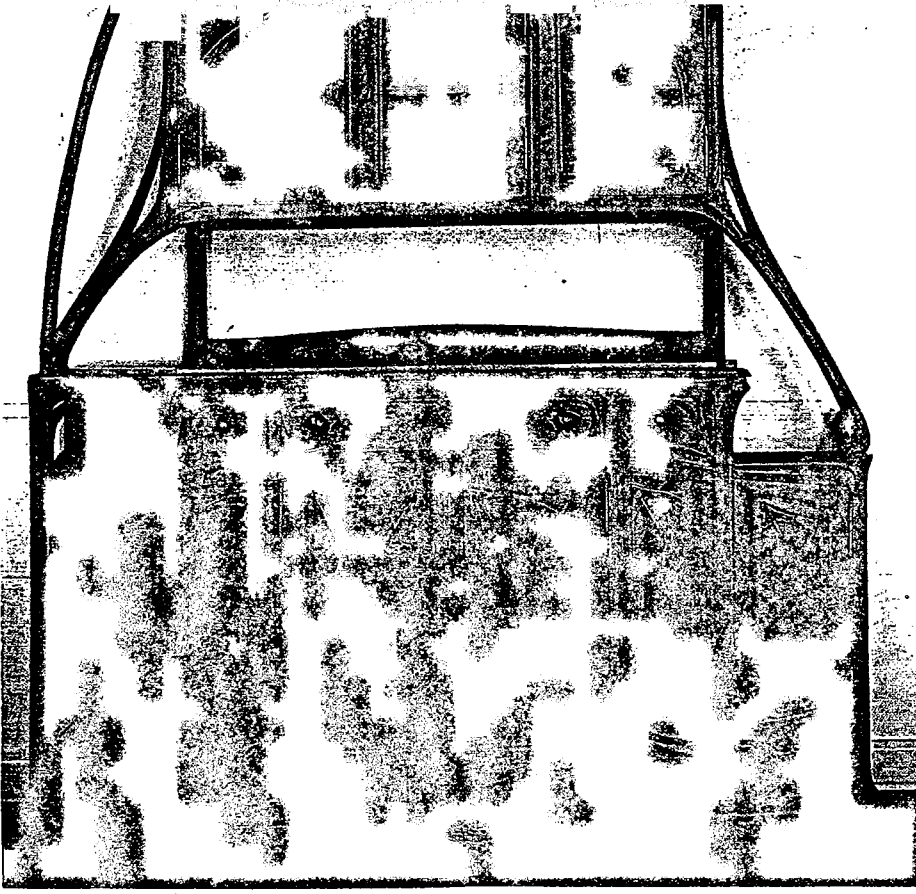
Şekil 2.10 Victor Horta Maison du Peuple'nin cephe detayı, Brüksel, 1897.



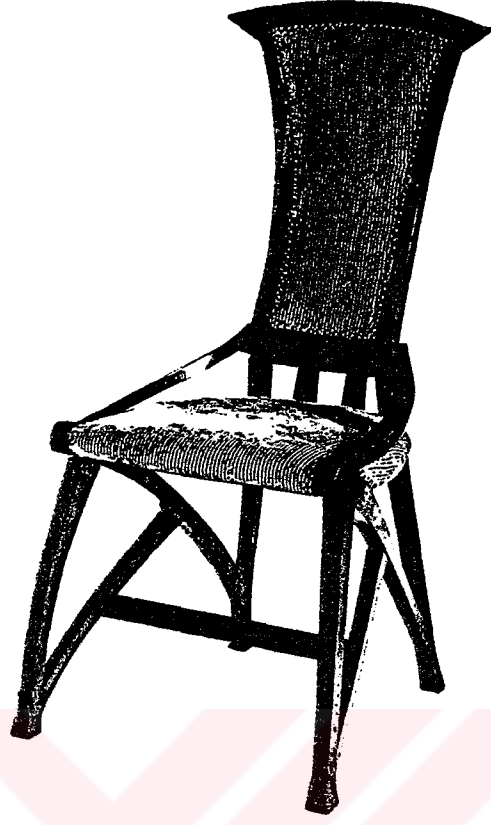
Şekil 2.11 William Bradley, "Serpantinli Dansöz", 1894.



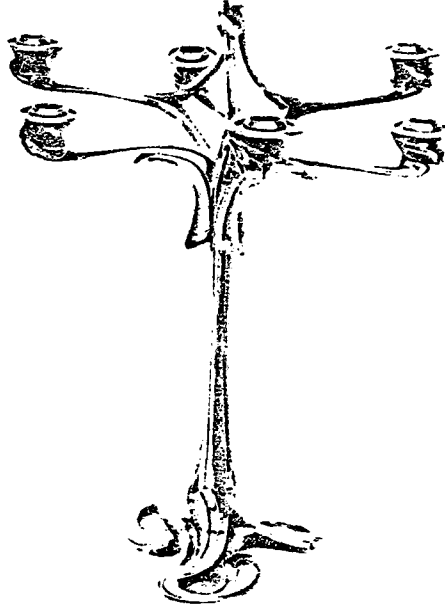
Şekil 2.12 Hector Guimard, Paris metro girişi, 1900.



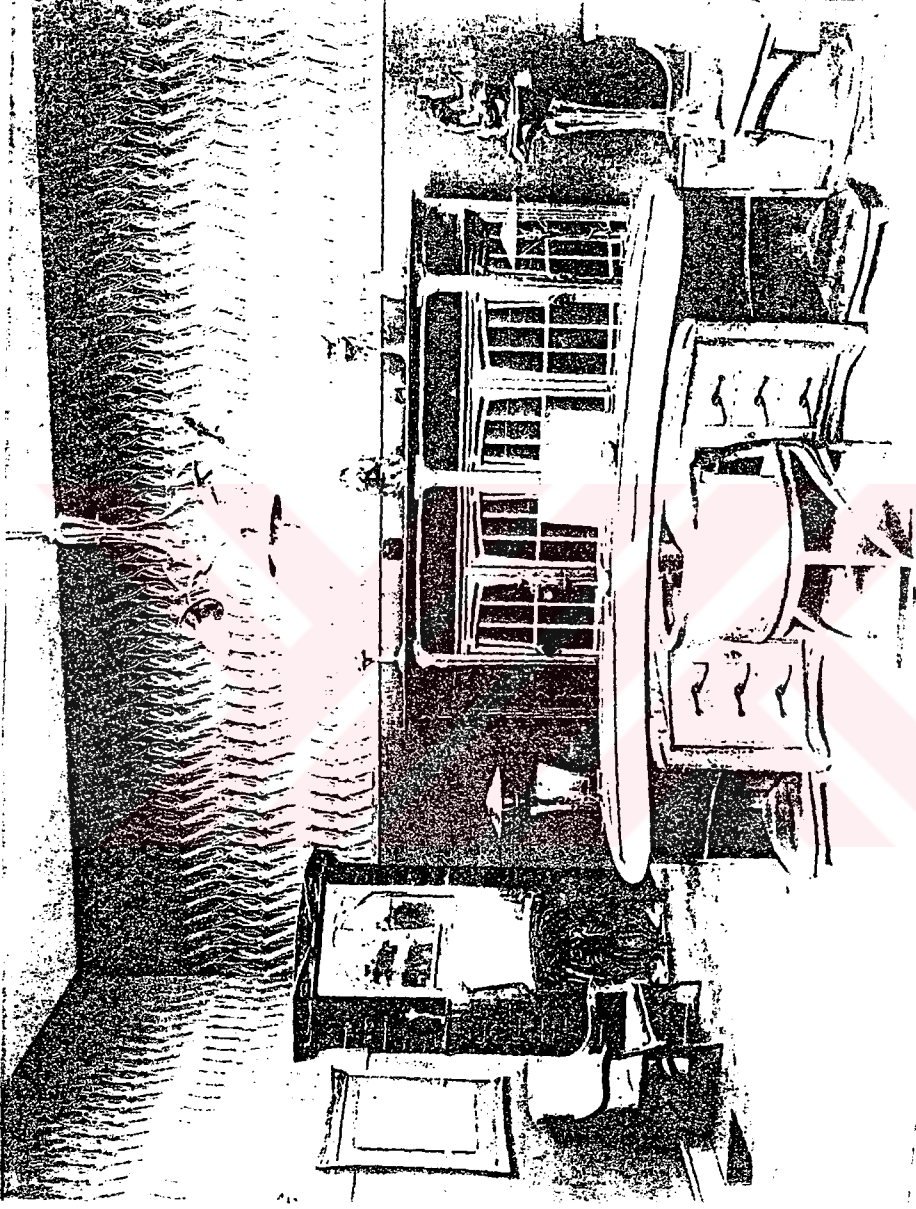
Şekil 2.13 Hector Guimard, dolap tasarımı, Paris, 1899-1900.



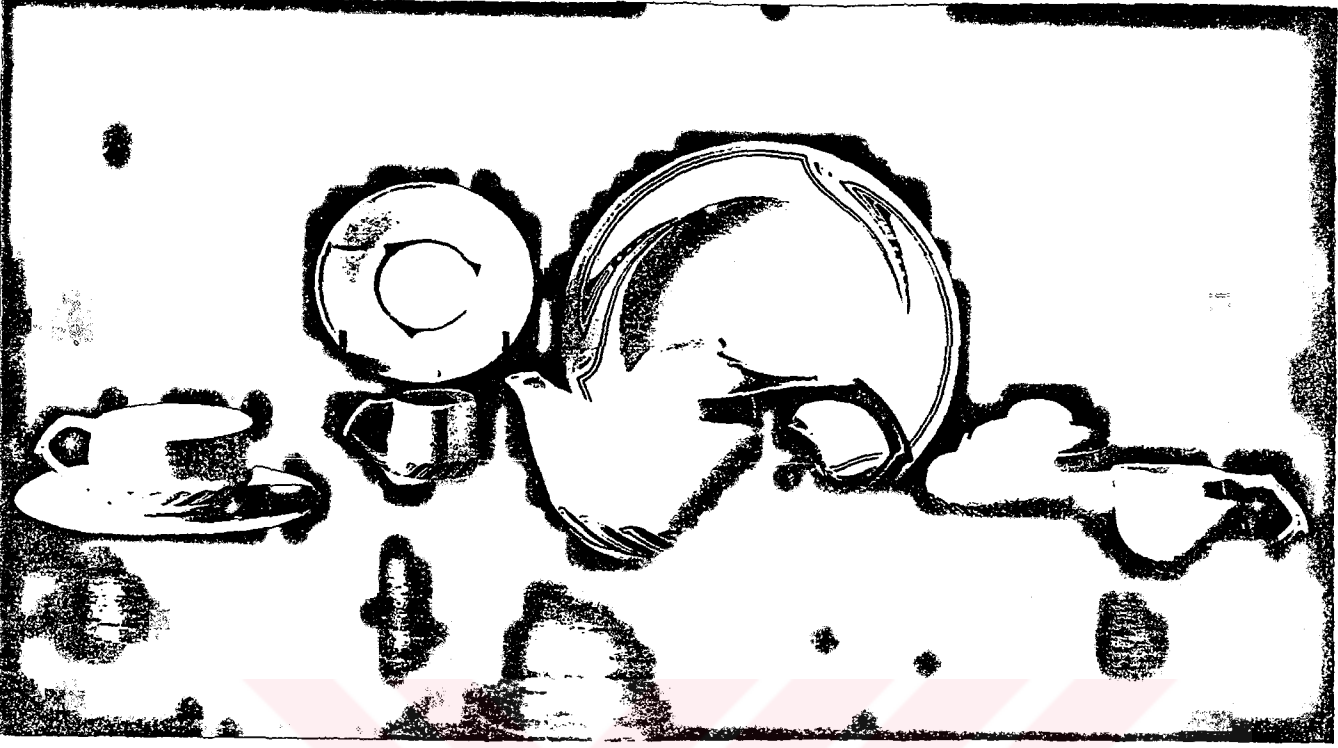
Şekil 2.14 Henry van de Velde, sandalye, Brüksel, 1898.



Şekil 2.15 Henry van de Velde, gümüş şamdan, Brüksel, 1899.



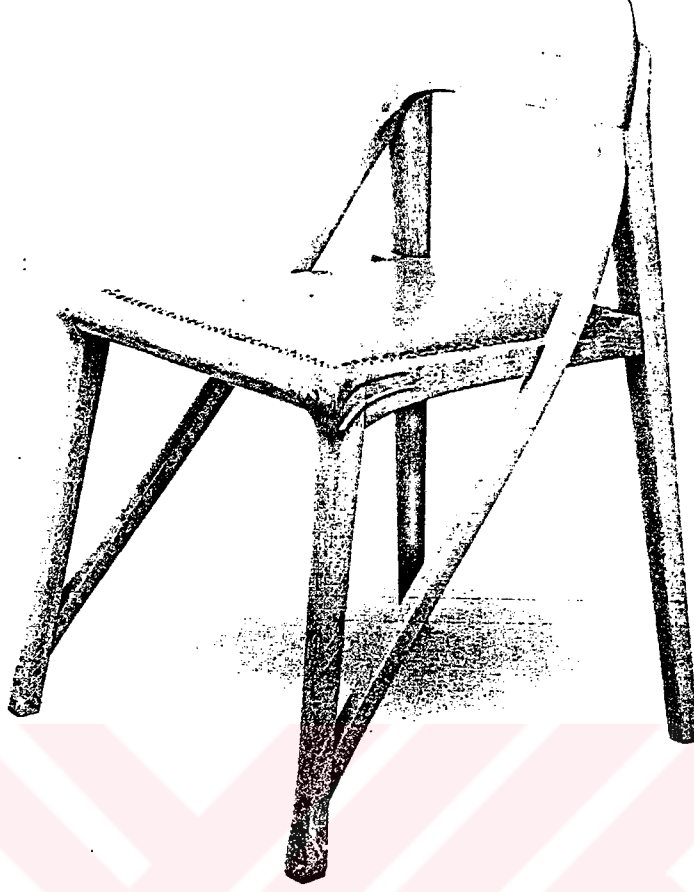
Şekil 2.16 Henry van de Velde, Münih Sezession Sergisi'nde sergilenen çalışma odası, 1899.



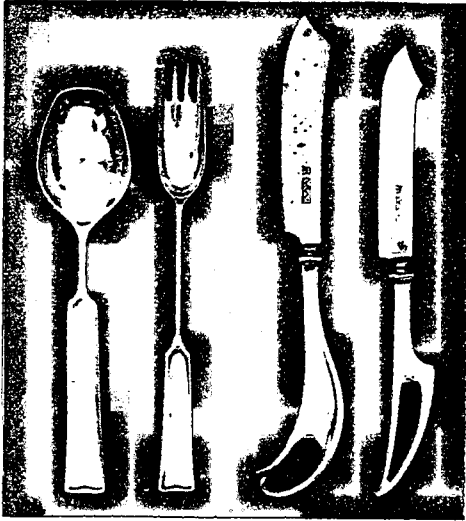
Şekil 2.17 Henry van de Velde, Meissen porselen servis takımı, 1905.



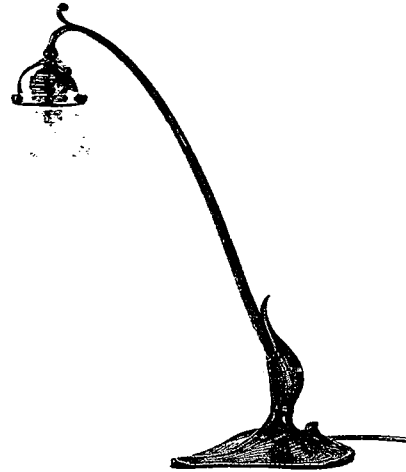
Şekil 2.18 Emile Galle, lamba, Nancy, 1895.



Şekil 2.19 Richard Riemerschmid, müzik odası için tasarlanmış sandalye, Münih, 1899.



Şekil 2.20 Richard Riemerschmid, çatal, bıçak, kaşık takımı, Münih, 1899.



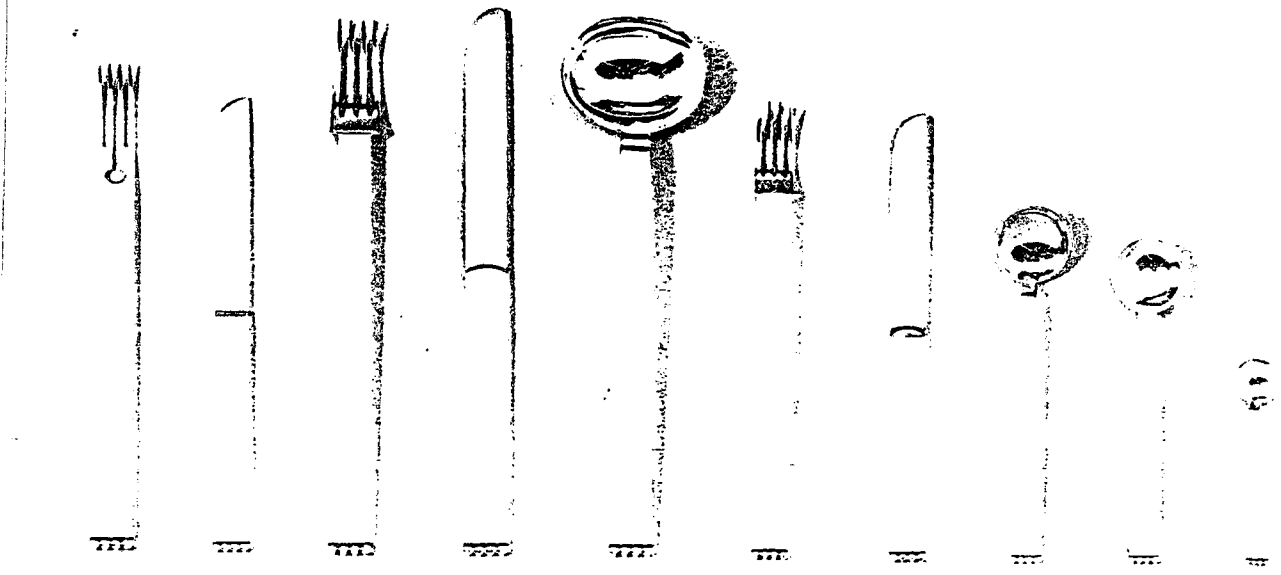
Şekil 2.21 Richard Riemerschmid, masa lambası, Münih, 1899.



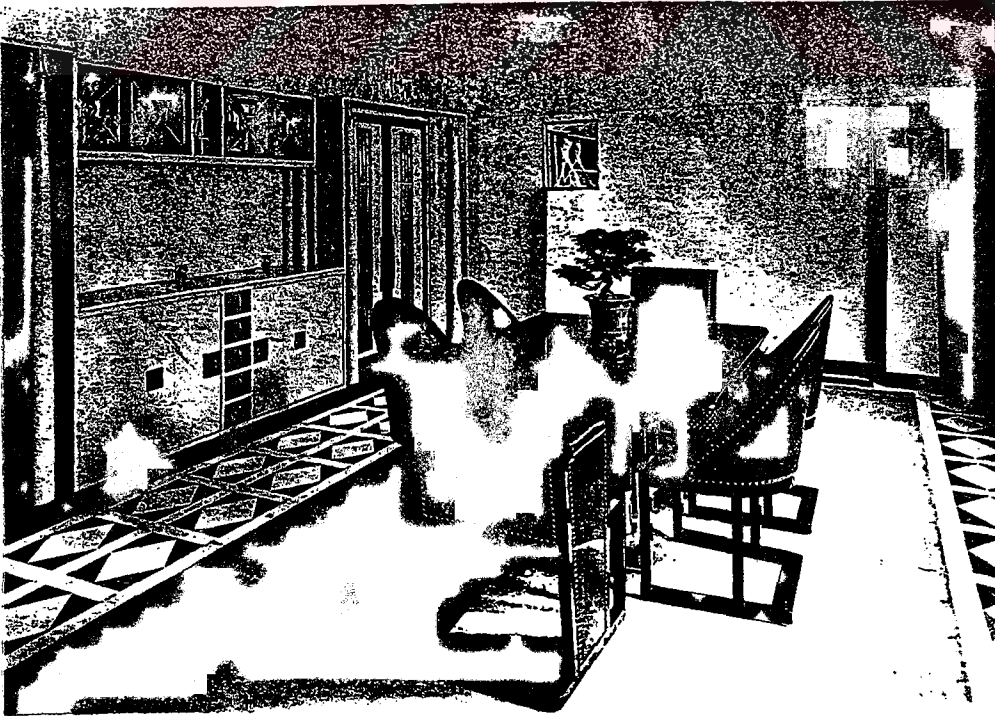
Şekil 2.22 Richard Riemerschmid, Dresden Atölyeleri için bir model oda tasarımı, 1905.



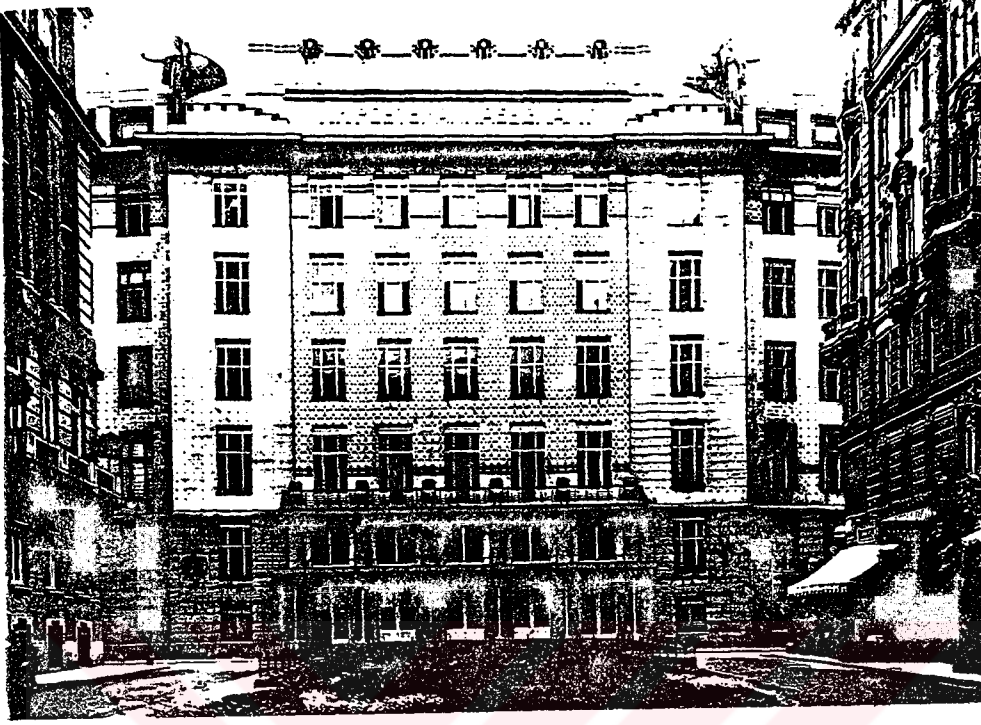
Şekil 2.23 Joseph Maria Olbrich, Mathildenhöhe'deki Sergi Binası, Darmstadt, 1905-8.



Şekil 2.24 Joseph Hoffmann, gümüş çatal, bıçak, kaşık takımı, 1904.



Şekil 2.25 Joseph Hoffmann, yemek odası, 1903.



Şekil 2.26 Otto Wagner, Post Office Savings Bankası, Viyana, 1903-12.



Şekil 2.27 Adolf Loos, sandalye, Viyana, 1898-9.



Şekil 2.28 Charles Rennie Mackintosh, Glasgow Sanat Okulu, 1898.



Şekil 2.29 Charles Rennie Mackintosh, Hill Evi'nin yatak odası, Helensburgh, 1903.

2.2 ERKEN 20.YÜZYIL AKIMLARI

2.2.1 Der Deutsche Werkbund

Pevsner'in de belirttiği gibi, İngiltere 1860-1900 yılları arasında sanat, tasarım, mimari ve endüstri alanındaki öncülüğünü kıta Avrupa'sına ve ABD'ye kaptırmıştır. Bu, Henry van de Velde, Otto Wagner, Adolf Loos, Lois Sullivan, Frank Lloyd Wright gibi, endüstrileşmenin önemini kavrayıp, bunun mimarlık ve tasarım alanındaki etkilerini ve sonuçlarını anlayan, yetkin mimarlar sayesinde olmuştur. Kısa bir süre sonra ise İngiltere'den kayan bu hareket, modern tasarım ve mimarlığın merkezi haline gelecek olan Almanya'ya odaklanmıştır. İngiltere'nin endüstrileşme etkilerini ilk yaşayan ülke olması yüzünden, endüstri ve teknolojinin hızına ayak uyduramayıp, gelişimleri karşısında hazırlıksız yakalanmaları buna sebeptir. İngiltere 19. yüzyıl başlarında küçük aile işletmelerinden fabrika üretimine geçmenin sıkıntılarını yaşamıştır. Almanya'da ise durum farklıdır. 19.yüzyılın ilk yarısında nüfusun büyük bir çoğunluğu el sanatları, zanaatkarlık ve esnaflıkla uğraşmaktaydı. Endüstrinin Almanya'ya geç gelmesi sebebiyle, serbest girişimciliğe Prusya 1846'da, Baden, Würtemberg ve Bavyera'da ise 1862'de izin verilmiştir. Bu hak halbuki Fransa'da devrimden hemen sonra 1798'de verilmiştir. Almanya'da endüstrileşme 1860 yılları gibi geç bir tarihte başlamasına rağmen 1871 yılında gerçekleşen ulusal birleşme sonucunda hız kazanmış, öncülüğü ele geçirecek boyutlara varmıştır. (Gideon, 1954, s.5)

Almanya'da esnaf ve zanaatkarların endüstrileşme nedeniyle yaşadıkları problemler, entellektüel çevrelerde yankı bulmuş, aydın siyaset adamları, sanayiciler, sanatçılar, tasarımcılar, mimarlar ortak hareket ederek değişimlere olumlu bir yön vermeye çalışmışlardır. (Gideon, 1954, s.20)

Buna örnek olarak Hessen grandükünü Ernst Ludwig von Hessen'in Behrens, Olbrich gibi isimlerin de bulunduğu yedi sanatçıyı bölgedeki zanaat ve sanat ortamını geliştirmek ve canlandırmak üzere Darmstadt'a çağırmasını gösterebiliriz. Yedi sanatçıdan oluşan bu grup Künstler Kolonie (Darmstadt Sanatçı Kolonisi) olarak adlandırılmıştır. Bu grubun amacı 1901'de gerçekleştirdikleri büyük çaplı

sergide de gösterdikleri gibi, bütün sanat türlerini biraraya getirip, sanatı ve Darmstadt'ı tekrar canlandırma gayesi güderek, modern hareketin bir parçasını oluşturmaktı. (Wick, 1982, s.20-22)

Bir başka örnek ise Prusya tarafından incelemeler ve araştırmalar yapmak üzere altı yıllık İngiltere'ye gönderilen ve buradaki sadeleşme hareketlerinden etkilenen Muthesius'tur. Almanya'ya döndüğünde yapı ve sanatta rasyonelliği ve yalınlığı isteyenlerin başına geçmiş, onun gibi düşünen sanayiciler, mimarlar, sanatçılar ve yazarlarla birleşerek 1907'de *Deutscher Werkbund'u* (Alman Zanaatçılar Birliği) kurmuştur. Amaçları, endüstriyel üretim alanında yüksek kalite sağlamak ve mekanik üretim biçimine uygun yeni form oluşturmaktır. Yani akıl, sadelik ve amaca uygunluğun (Almanca'daki terimiyle *Sachlichkeit*) sağlanması için çalışılmalıydı. (F.Özer, 1967, s.47)

Werkbund'un kuruluşu 1906'da Dresden'de açılan 3.Alman Zanaatlar Sergisi'nden sonra olmuştur. Werkbund'un kuruluşunda imzası olan oniki sanatçı; Peter Behrens, Theodor Fischer, Joseph Olbrich, Joseph Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Lauger, Alderbert Niemeyer, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, J.J.Scharvogel, Paul Schultze-Naumburg ve Fritz Schumacher'dir. Kurucu oniki firma arasında ise Münih, Dresden, Viyana, Saalecker Atölyeleri (Werkstaette) bulunmaktadır. (Hartman ve Fischer, 1975, s.31)

Werkbund sadece yaratılan ürünlerin kalitesini değil, üretim koşullarını ve kalitesini de iyileştirme fikrini kendisine ideal belirlemiştir.

Werkbund fikirleri ve yaklaşımıyla İngiltere'deki Arts and Crafts Hareketinin ruhuyla, ticariliğe olan karşı duruşlarıyla paralellik göstermiştir. Arts and Crafts'ın öncüsü Morris ve Robert Ashbee gibi takipçileri insanları kalitesi düşük eşyaları kullanmaya, daha kötüsü kaba ve genellikle kullanışsız ürünleri üretmeye zorlayan kapitalizme karşı olmuşlardır. Werkbund bu noktada Arts and Crafts Akımı ile paralellik göstermiş, ancak Almanya'nın Arts and Crafts'ı olma özelliğinden çok daha fazla anlam içermiştir. Endüstriyel üretimdeki bu yanlış yaklaşımın üstesinden gelmenin bir tek yolu olduğunu kavramışlar, bunun da ancak Morris ve yandaşlarının

diledikleri gibi zanaatlara dönerek değil, endüstri ile birlik olarak gerçekleşebileceğini farketmişlerdir. Almanların “Lebensreform” dedikleri gibi yaşamlarının tüm yollarını değiştirmek istemişlerdir. Schumacher, Werkbund’un kuruluşunda yaptığı konuşmada, tasarlayan ile onu üreten arasındaki artan yabancılaşmanın üstesinden gelmenin Werkbund’un görevi olduğunu belirtmiştir. Bu yeni yaklaşım Werkbund’u Arts and Crafts Akımından ayırmış, aynı zamanda endüstriyel tasarımın problemine ilk defa bu boyutta değinilmiştir. Werkbund endüstriye karşı olmadan, onunla birlikte çalışma niyetini ortaya koymuştur. Bu da bu kuruluşun hızla gelişen başarısını açıklamaktadır.

Bu sırada Behrens’e AEG’de görev verilmesi, AEG ile ilgili herşeyin tasarımlarından sorumlu tutulması, bu dönemdeki ileri görüşlü, iyi birer Alman vatandaşı olan sanayicilerin biçim problemlerine verdikleri önemi göstermek açısından önemlidir. Muthesius’un da belirttiği gibi kaliteli ürünler yapılmalı ve bu ürünlerin belirli biçimleri olmalıydı; bu biçim ise Alman biçimi olarak tüm diğer ülkelerde tanınacaktı. Endüstrinin başarısı ile iyi işçiler arasında bir ilişki gören bu sanayiciler Almanya’nın dünyaya karşı bir misyon yüklendiğine inanmışlardı. Muthesius uluslararası olan yeni formun yükselişte olduğunu belirtmiştir. Çünkü gerçekten de tüm dünyada günlük kullanılan eşyalar giderek birbirine benzer hale gelmeye başlamıştır. Ve bu uluslararası stilin Almanya’da yaratılacağını Muthesius belirtmiştir. Bunun en önemli sebebi elbette Werkbund üyelerinin sanatın ekonomik fonksiyonuna inanışlarıdır. Bir başka sebep ise sanatın kendisini endüstrinin hizmetine vermek istemesidir. Werkbund’un kuruluşunda Schumacher şöyle demiştir: “Sanat bir lüks değildir, fakat ekonomik bir güçtür.” (Burckhardt, 1980, s.7,8,9)

Werkbund, içinde birbirleriyle çatışan fikirleri de barındırmaktaydı. Muthesius Alman ürünlerinin dünya pazarlarına hitap edebilmesi için standardizasyonu savunurken, Art Nouveau Üslubu temsilcilerinden mimar Henry van de Velde ise özgür ve ateşli bir idealist olan sanatçının yaratıcı bireyselliğini ve yaratıcılığın normlar ve kalıplarla sınırlandırılmayacağını karşıtezy olarak sürmüştür. Velde çeşitliliğin kalite getireceğini söylemiştir. (F.Özer, 1967, s.47)

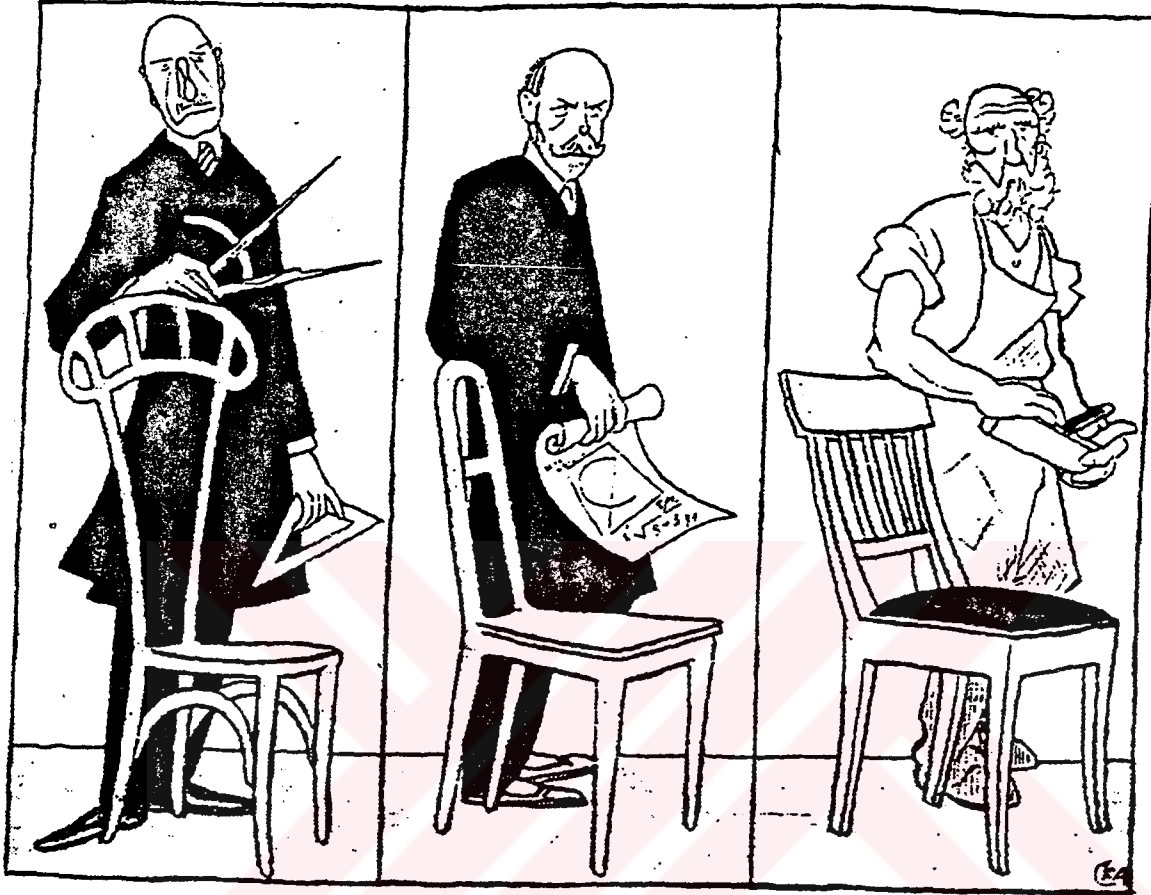
kurulan Bauhaus ise Werkbund'un devamı olmuştur. Sanatçının toplumu dönüştürmede oynadığı role ve sanatsal yaratıcılığın önemine inancından ötürü Muthesius'a alehte görüş bildirenler arasında, Bauhaus'un kurucusu mimar Walter Gropius da bulunmaktadır. (Akhuy, 1995, s.34)



Şekil 2.30 Deutscher Werkbund'un sergi afişi, Köln, 1914.

Von der Werkbund-Ausstellung

Gezeichnet von Karl Arnold



van de Velde schuf den individuellen Stahl —

Muthesius die Stuhl-Typen —

und Schreiermeister Serie den Stahl zum
Sitz.

Şekil 2.31 Karl Arnold'un karikatürü, Simplicissimus, 1914.

- Altyazı: - Van de Velde bireysel iskemleyi yarattı,
- Muthesius iskemle tipini,
- ve marangoz oturulacak iskemleyi.

2.2.2 De Stijl

1.Dünya Savaşı ile birlikte Avrupa’da aynı dönemde, iki farklı yerde geometrik soyutlamanın oldukça benzer iki biçimi ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki Hollanda’daki “De Stijl” akımı, ikincisi ise Rusya’daki “Suprematizm-Konstrüktivizm”dir. Ancak iki yaklaşım arasındaki fark; Rus Konstrüktivistlerin sanatın yaşamın içinde erimesini savunurken, De Stijl’cilerin yaşamın estetikleştirilmesi ile ilgili olan fikirleridir. (Harrison ve Wood, 1993, s.221)

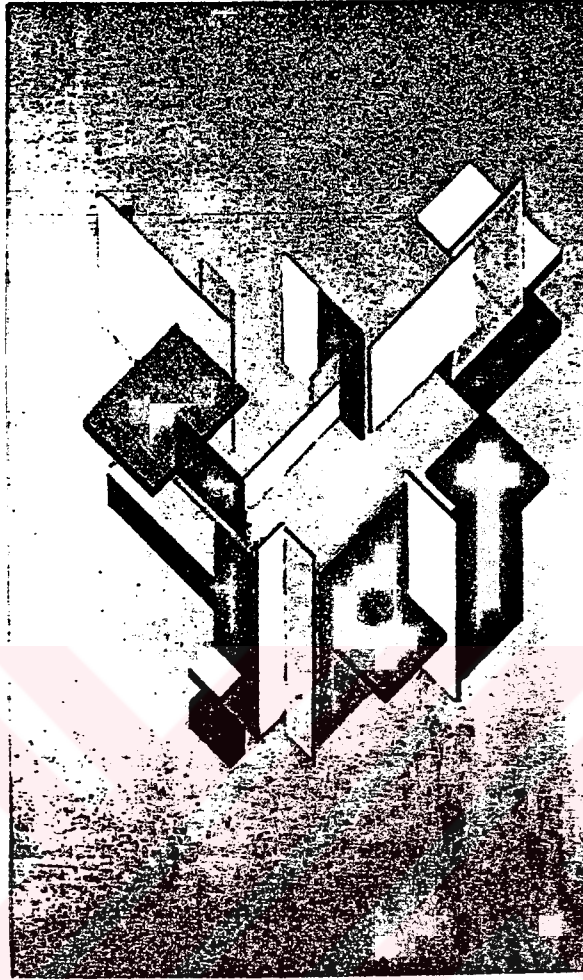
Hollandalı ressamlar tarafından kurulan De Stijl 1917’den 1928’e kadar örgütlü bir akım olarak kendini göstermiştir. Ressam Piet Mondrian, Bart van der Leek ve Vilmos Huszar, ressam, mimar, yazar Theo van Doesburg, mimar Gerrit Rietveld, J.J.Oud, Jan Wills, heykeltıraş Georges Vantongerloo ve şair Antony Kok De Stijl’in en önemli sanatçıları ve kurucularıdır. (F.Özer, 1967, s.48) Bu sanatçıların kurduğu De Stijl’in amacı mimarlık, heykel ve resmin duygusal olmayan, açık ve berrak bir yapıda organik olarak bir araya gelmesini gerçekleştirmektir. Yapısal doktrinleri ile yeni bir estetik amaçladıklarını kesin bir şekilde belirtmişlerdir. İlk sözcük saflık idi ve “ak” bir dünya “kahverenginin” yerini alacaktı. De Stijl Manifesto 1’in 6.maddesinde de ifade edildiği gibi; yeni kültürün kurucularını sanat ve kültürde reforma inanan herkesi, ilerlemenin önündeki engelleri (gelenekler, dogmalar, bireyin egemenliği) kaldırmaya çağırmaktadır. (Conrad, 1991, s.26) Tıpkı Art Nouveau gibi De Stijl de yeni form ve yaklaşım arayışı içinde sanatta reform yapma çabası içinde olmasına ve tüm sanatları etkileyen birleştirici kavramlar ortaya atmasına rağmen, Art Nouveau’nun organik formlara dayanmasına karşılık De Stijl tanınabilen her konuyu reddetmiştir. Dik açılı, ortogonal sistemle kompozisyonlar kuran, geleneksel simetri yerine serbest asimetrik denge oluşturan bu akım tasarımlarında temel renkleri kullanmıştır. (F.Özer, s.1967, 48) Renk kullanımı üç ana renk olan kırmızı, mavi ve sarı ile birlikte siyah, beyaz ve griyle sınırlandırılmıştır.

De Stijl sesini tüm Avrupa’ya duyurmuştur. De Stijl’in mimarlarının çok az bina yapmış olmalarına rağmen, yazarları ve sanatçıları sayesinde etkili olmuş, yine aynı isimli dergilerini her ay düzenli olarak 1917’den 1932’ye kadar yayınlamışlardır.

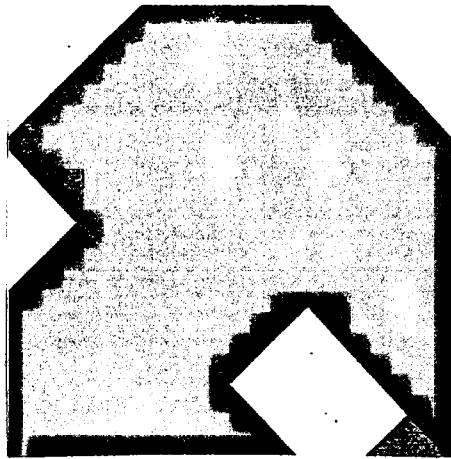
Özellikle Theo van Doesburg çok yerde fikirlerini açıklamak üzere birçok konferanslar vermiştir. 1920’de yazın manifestosunu, 1921’de de “Vers une nouvelle formation du Monde” (Dünyanın yeniden biçimlenmesine doğru) isimli manifestoyu yazmışlardır. Düsseldorf’taki Uluslararası Sanatçılar Kongresi’nde, Mayıs 1922’de, Van Doesburg nesnel bir evrensel yaratım aracının kullanılması için yol hazırladıklarını duyurmuştur. Sanat ve yaşam, sanatçı ve insan arasındaki ayrıma son verilmesini isterlerken, sergiler yerine bütünsel yapıtlar için gösteri odaları kullanılabileceğini belirtmişlerdir. Bu manifestoları Paris’de yazılan “Ortak Yapıya Doğru” başlıklı Manifesto 5 izlemiştir. Burada açıklandığı üzere ortak yapının; zaman ve mekanda yer alan yapıt için mimar, ressam ve heykeltıraşın yapıcı işbirliği olduğu belirtilmiş, bu yaklaşımın tüm bireysel duyguları ortadan kaldırarak, sanatların kusursuz birliğini gerçekleştirdiğini vurgulamışlardır. Aynı zamanda renge mimarlıkta hakettiği yeri verdiklerini söyleyerek, arkitektonik yapımdan (yani resimden) ayrı bir resimlemenin var olmaya hakkı olmadığını savunmuşlardır. (Conrad, 1991, s.52)

Theo van Doesburg’un Almanya’ya yaptığı ziyaretler, verdiği konferanslar ve 1922 Mart’ından Haziran’ına kadar Weimar’da verdiği, katılımcılarının çoğunun Bauhaus öğrencilerinin oluşturduğu De Stijl kursu, Bauhaus’u ve modern hareketi derinden etkilemiştir. Ancak Walter Gropius ve Herbert Bayer 1938’de ABD’de gerçekleşen Bauhaus Sergisi için hazırladıkları derleme kitapta, De Stijl’in form problemlerine çok fazla önem verdiğini ve Bauhaus fikri ile uyuşmadığını da belirtmektedirler. Bundan ötürü ve biraz da uzlaşmaz kişiliği nedeniyle Van Doesburg Bauhaus’a çağrılmamış, onun yerine benzer sanat anlayışına sahip Moholy-Nagy davet edilmiştir.

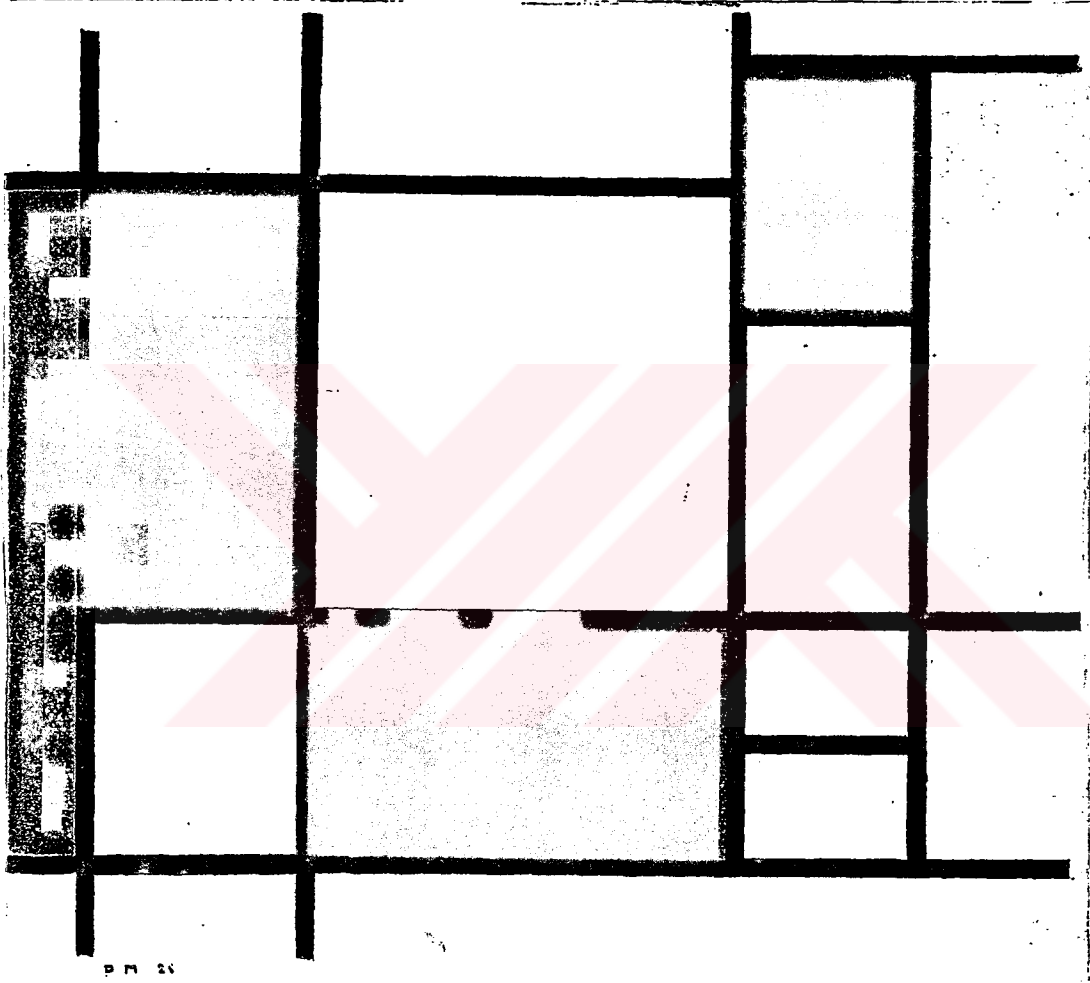
Van Doesburg resim, heykel ve mimarlık ilkelerindeki unsurların aynı temele bağlı olması gerektiğini belirtmiştir. Bunun belki de en güzel örnekleri Rietveld’in 1919’da tasarladığı ünlü iskemlesinin ve 1924 yılında gerçekleştirdiği, Utrecht’deki Schröder Evi’nin bir anlamda Mondrian’ın resim anlayışının üçüncü boyuta uyarlanmasıdır. (Akhuy, s.1995, 102) (Şekil 2.34, 2.35, 2.36, 2.37, 2.38)



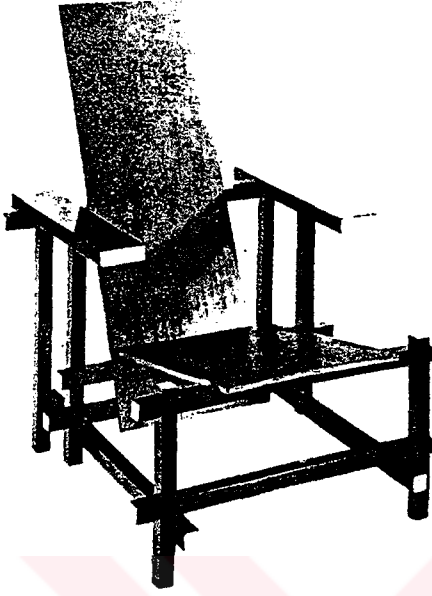
Şekil 2.32 Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon, 1923.



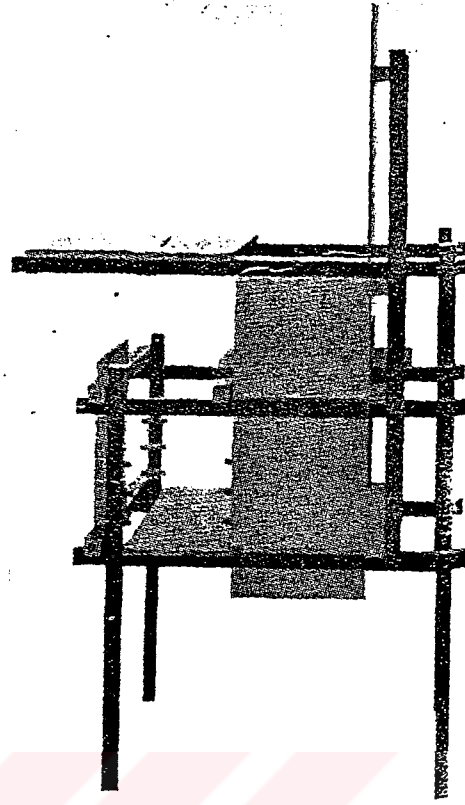
Şekil 2.33 Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon 5, 1924.



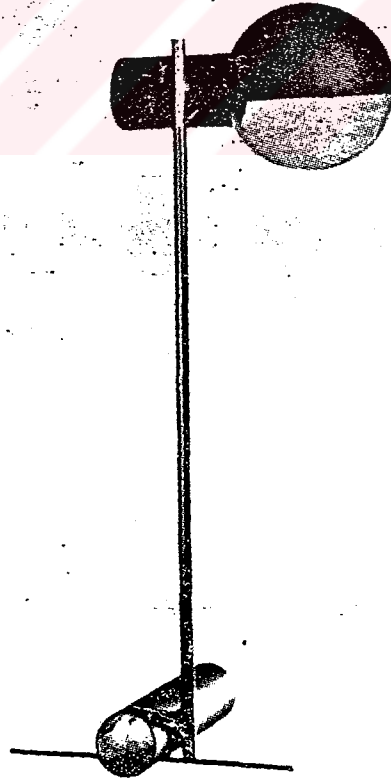
Şekil 2.34 Piet Mondrian, Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri ile Kompozisyon, 1920.



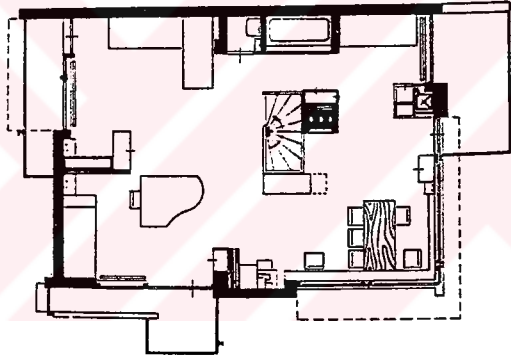
Şekil 2.35 Gerrit Rietveld, kırmızı-mavi sandalye, 1917.



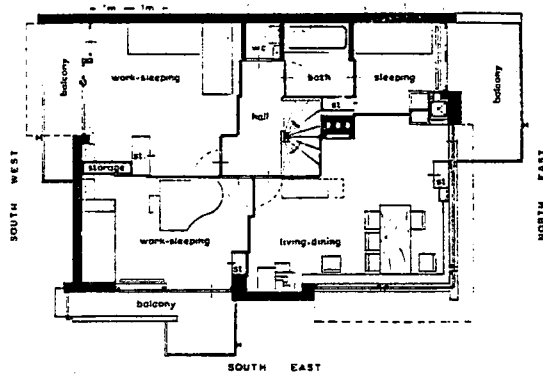
Şekil 2.36 Gerrit Rietveld, çocuk iskemlesi, 1920.



Şekil 2.37 Gerrit Rietveld, ayaklı lamba, 1924.



53. Schröder House, plan, upper floor, open



52 Schröder House, plan, upper floor, closed

Şekil 2.38 Gerrit Rietveld, Schröder Evi, görünüş ve planlar, 1924.

2.2.3 Bauhaus

Almanya’da Jugendstil Üslubu ile başlayan yalın ve işlevsel tasarımlar, yeni form arayışları Werkbund’la devam etmiş ve gelişen endüstri ile sanat arasında uyum sağlama çabaları olumlu gelişmeler göstermiştir. Bu gelişmeler 1919 yılında kurulan ve 1933 yılına dek faaliyetlerini sürdüren Bauhaus ile devam etmiştir. İlk önce Weimar’da kurulmuş olan Bauhaus Okulu daha sonra Dessau’ya ve oradan da Berlin’e taşınmıştır. On yıldan fazla bir süre Avrupa’nın tek yaratıcı merkezi olan bu okul 20.yüzyıla damgasını vurmuş, sanat ve tasarım alanında büyük atılımlar gerçekleştirmiştir.

1907’de Peter Behrens’in mimarlık ve tasarım bürosunda çalışmaya başlayan, 1911’de Werkbund’a üye olan Walter Gropius Bauhaus’un kurucusu olmuştur. 1915 yılında Henry van de Velde’nin Grandüklük Uygulamalı Sanatlar Okulu’nun yöneticiliğinden alınmasıyla bu okula Velde yerine önerilen üç kişiden biri olmuştur. Fakat bu okul 1.Dünya Savaşı nedeniyle kapatılıp, Güzel Sanatlar Akademisi’ne eklenmek istenmiş, ancak buna karşı çıkan Gropius 1919’da iki okulun birleştirilmesinden oluşan Staatliches Bauhaus’un (Devlet Yapı Evi) yöneticiliğine getirilmiştir. (Wilk, 1981, s.18) Gropius Bauhaus Programı’nda amaçlarını şöyle dile getirmiştir:

“Bauhaus, yaratıcı çabaları tek bütün halinde bir araya getirmeye, pratik sanatın tüm disiplinlerini –heykel, resim, el sanatları ve zanaatları- yeni bir mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak yeniden birleştirmeye çaba gösterir. Bauhaus’un uzak da olsa, nihai amacı, anıtsal ile bezemeci sanat arasında ayırım olmayan, bütünleşmiş sanat yapısı, o büyük yapıdır.

Bauhaus her düzeyden mimarları, ressamı ve heykeltıraşları yeteneklerine göre eğiterek bunların usta zanaatçı ya da bağımsız yaratıcı sanatçı olmalarını ve geleceğin önde gelen sanatçı-zanaatçılarından oluşan bir çalışma topluluğu kurmalarını ister. Ruhen birbirlerine yakın olan bu kişiler, yapısı, ince işleri, bezemesi ve donatımı ile bütünü içinde uyumlu binalar tasarlamayı bileceklerdir.” (Conrad, 1991, s.36)

Gropius'un Amerika'ya gitmesiyle 1930'a kadar Hannes Meyer Bauhaus'un başına geçmiş, onun da ayrılıp 1933 yılında Naziler tarafından kapatılmasına kadar okulu, Behrens'in bürosunda uzun bir süre çalışmış olan Ludwig Mies van der Rohe yönetmiştir.

Bauhaus'da 1927 yılına kadar mimarlık bölümü kurulamamıştır. Bunun sebebi, savaştan sonra Weimar'da mimarlık eğitimi vermek için gerekli teknik şartların yetersiz ve eksik olmasıdır. İki okulun birleşmesiyle kurulan Bauhaus bu okullardan adeta bir yıkıntı devralmıştır. Atölyeleri hemen hemen yeni baştan kurmak gerekmiştir. Bunun içindir ki, bu dönemde çok fazla mimari tasarım gerçekleştirememiştir.

İlk hocalar arasında Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Johannes Itten, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Lothar Schreyer ve Gertrud Grunow yer almaktadır. 1922'de ise Kandinsky Bauhaus'a katılmıştır. Bir önceki bölümde de belirtildiği gibi 1922'de De Stijl grubundan Theo van Doesburg Weimar'a gelip, bir De Stijl kursu açmış, birçok Bauhaus öğrencisi bu kursa katılarak De Stijl ile tanışmıştır. Ancak bu kurstan sonra Bauhaus içinde fikir ayrılıkları oluşarak, Itten ve Schreyer okuldan ayrılmıştır. Böylece bir anlamda Bauhaus içindeki ekspresyonist dönem noktalanmıştır. Bu dönemin çalışmaları arasında Gropius ve Meyer'in gerçekleştirdikleri Sommerfeld Evi gösterilebilir. (Şekil 2.40)

Birçok tanınmış ressam Bauhaus'da görev verilmesinin sebepleri; hem kişilikleri ile okula itibar kazandırmaları, hem de tüm sanatların aynı temel biçimlendirme ilkelerine dayanmasıdır. Bu kişiler Bauhaus'a resim öğretmek için değil, form ustası olarak teknik ustalarla beraber atölyeleri ve temel eğitim derslerini yürütmek için gelmişlerdir. Sanatçıların çoğu o dönem için ilerici eserler vermiş, kübist ve soyut denemeler yapmış, hemen hepsi aynı zamanda müzikle yakından ilgilenmişlerdir. Sanatçılar bir yandan eğitim verirken, bir yandan da kendi çalışmalarını geliştirmişler, öğrencilerden ve derslerden çıkan sonuçları kendi çalışmalarına yansıtmışlardır. Ayrıca atölyelerde kendi fikirlerini uygulayabilme serbestiyeti, onların sanat teorilerinin biçimlenmesine katkıda bulunmuştur. Özellikle sahne

çalışmaları bir bütün oluşturması açısından (dekor, ışık, kostüm, afiş, davetiye, dans ve tiyatral gösteriler, müzik vs.) çok önemlidir. (Şekil 2.45)

Kandinsky'nin müzikle ilgili çalışmalarından esinlenerek Gropius mimari tasarımında biçimsel temanın düzenli olarak tekrar edilmesi ve temel birimin ve onun ölçü oranının bütünde yinelenmesi fikirlerini geliştirmiştir. (Şekil 2.44)

Schlemmer temel eğitim derslerinde antropometriye önem vererek, canlı modelden çizim alıştırmaları yaptırmış, insan vücudunun oranlarını ve insan-mekan ilişkisini incelemiştir. (Akhuy, 1995, s.42, 106, 107) (Şekil 2.41)

1923'de kadroya katılan, Itten'in verdiği giriş dersini devralan Maholy-Nagy ve öğrencilikten genç ustalığa terfi eden Joseph Albers'in soyut, geometrik biçim anlayışları Gropius'un "sanat ve teknoloji: yeni bir birlik" sözüyle ifade ettiği değişimi yansıtmıştır. (Şekil 2.42, 2.39, 248) Atölyelerinde tasarlayıp, uyguladıkları seri üretime uygun ve zamanı yansıtan ürün prototiplerini, 1926'da Bauhaus'un dört yıllık etkinliklerini göstermek amacıyla düzenlenen "Bauhaus Haftası"nda sergilemişlerdir ve Gropius "Bauhaus Üretiminin Temel İlkeleri" adlı dökümanda endüstriyle olan ilişkilerini açıklamıştır.

Weimar'da zanaata dayalı küçük işletmelerden gelen tepkiler zamanla yoğunlaşınca, sağa kayan yerel yönetim bu tepkilere önem vermiş ve bunun üzerine Bauhaus yeterli mali desteği bulamayarak Dessau'ya taşınmak zorunda kalmıştır. Weimar gibi başkent olan Dessau'nun 1920'lerde önde gelen bir endüstri kenti olması Bauhaus'un endüstri ile olan işbirliği hedefleri için uygun olmuştur. Dessau Belediye Başkanı Fritz Hesse sayesinde Bauhaus binası ve ustaların evleri inşa edilmiştir.

1926'da "Hochschule für Gestaltung" (Tasarım Yüksek Okulu) ünvanı alan Bauhaus, mezun olan öğrencilerine diploma vererek, usta yerine profesör ünvanını kullanmıştır ve zanaatkar belgesi içinse sınav kaldırılmıştır.

Marcel Breuer, Herbert Bayer, Hinnerk Scheper, Joost Schmidt ve Gunta Stölzl Bauhaus'da eğitimlerini tamamlayarak öğretim kadrosuna alınmışlardır. Atölyelerde üretilen prototiplerin okula gelir sağlaması amacıyla, endüstride uygulanması için Bauhaus GmbH (Bauhaus Limited Şirketi) kurulmuştur. "Reihe der Bauhausbücher" (Bauhaus Kitapları Serisi) ve Bauhaus dergisi yayınlanmaya başlamıştır. Bu noktada Bauhaus uluslararası alanda tanınmıştır.

1928'de Gropius istifa ederek, yerine mimarlık bölümünü yürüten Hannes Meyer gelmiştir. Gropius ile birlikte Breuer, Moholy-Nagy ve Bayer de Bauhaus'dan ayrılmıştır. Bu değişiklikler ders programları ve atölyeler yeniden düzenlenmiştir. Kandinsky ve Klee bağımsız resim atölyeleri kurmuştur. (Şekil 2.43) Fakat Bauhaus içindeki hakim sol eğilim yüzünden Meyer, belediye başkanı tarafından istifaya zorlanmış, bunun üzerine Meyer bazı öğrencileri ile birlikte Moskova'ya gitmiştir.

1930'da Meyer'den sonra Bauhaus'un başına geçen Mies van der Rohe, Bauhaus'u politika dışında tutmaya özen göstermiştir. 1930'da Paris'de gerçekleştirilen Deutsche Werkbund Sergisi ile Bauhaus uluslararası tasarım alanında daha çok tanınmıştır. Ancak 1932'de Dessau'dan Berlin'e taşınmak zorunda kalan Bauhaus, burada boşaltılmış bir telefon fabrikasına yerleşmiştir. Fakat kısa bir süre sonra, 1933'de gelişen politik ve sosyal olaylar çerçevesinde tamamen kapanma kararı alınmıştır. (Akhuy, 1995, s.53-55)

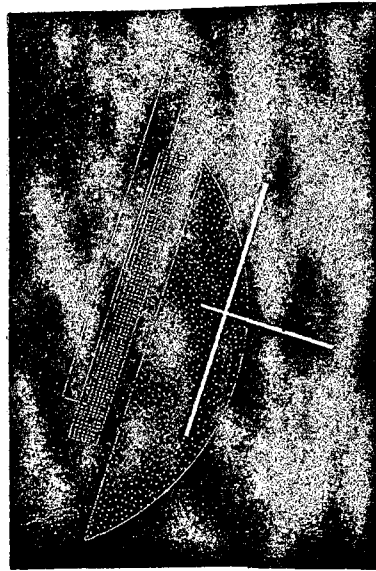
Bauhaus De Stijl Grubundan etkilenmiş ve onların tasarımlarını örnek almıştır. Gropius Rietveld'in lamba tasarımlarından, Marcel Breuer ise yine Rietveld'in sandalye tasarımlarından oldukça etkilenmiştir. (Şekil 2.49)

Fonksiyon problemleri ile De Stijl Grubundan daha fazla ilgilenen Bauhaus, fonksiyon problemlerini De Stijl'cilerin kavramlarının etkilediği geometrik, rasyonel, basit formlarla çözmüşlerdir. Bauhaus'cular bu formları endüstri üretimi için daha geliştirerek rasyonel ve soyut biçimlemelere varmışlardır.

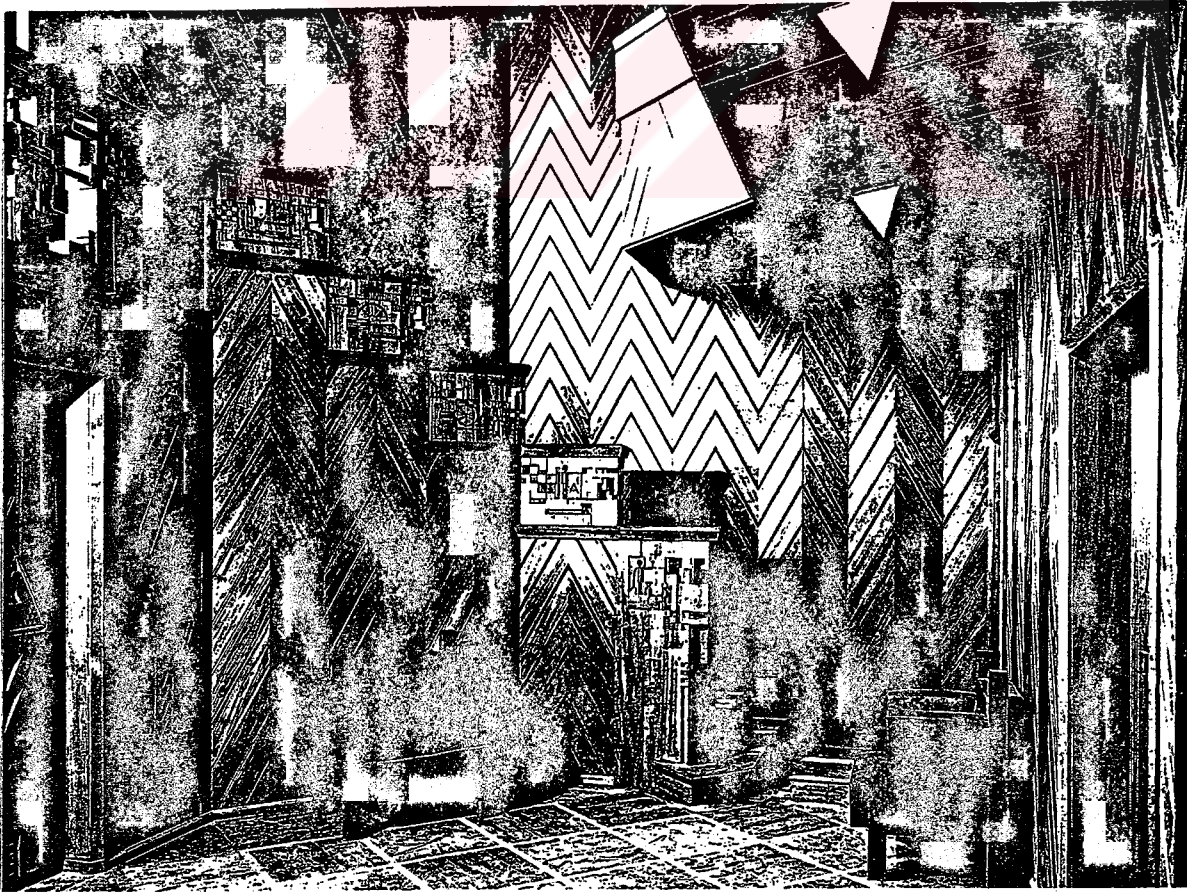
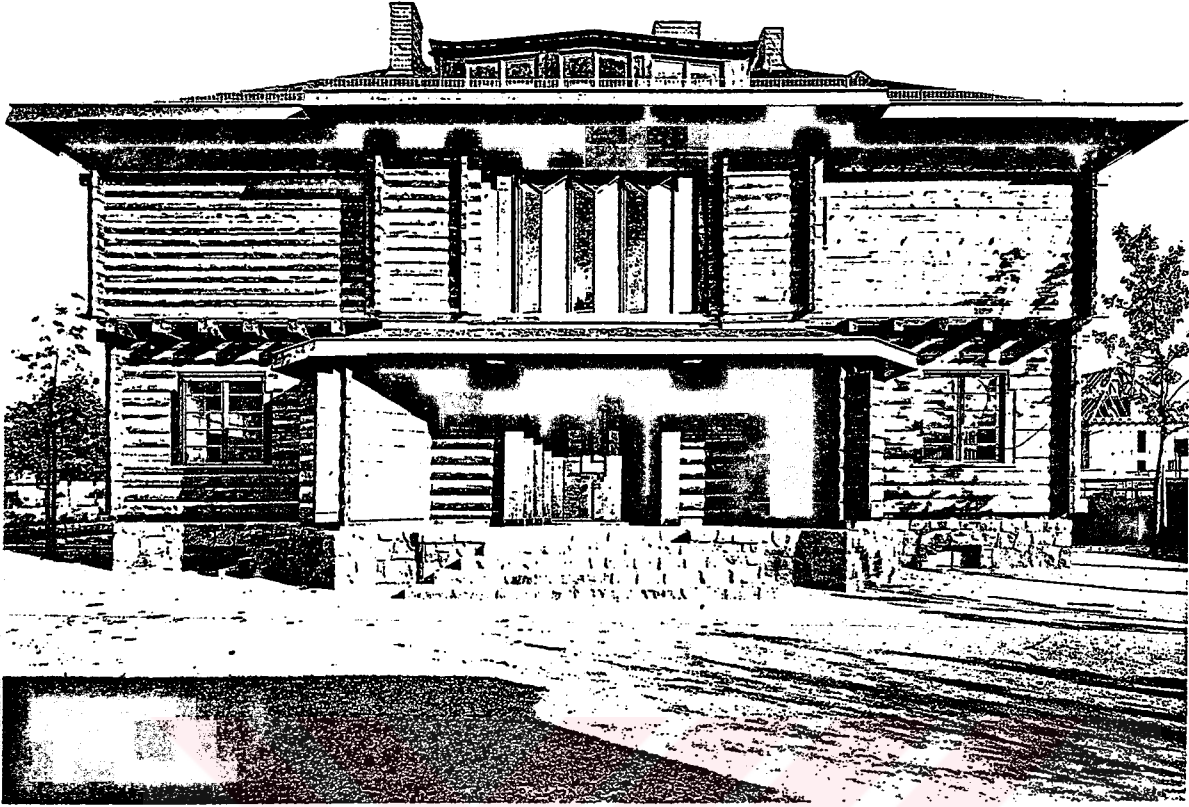
Gropius ve Itten gibi değerli öğretim üyelerinin kurdukları felsefe ve öğrenim metodları günümüzde halen mimarlık ve tasarım eğitiminde temel yol olarak kullanılmaktadır. (F.Özer, 1967, s.49) Bauhaus'un mimarlık ve tasarım eğitimine getirdiği yeni yaklaşım tüm akademi çevrelerini etkilemiştir.

Mies van der Rohe'nin de 1953'de Chicago'da düzenlenen bir toplantıda belirttiği gibi, Bauhaus'un bu kadar büyük bir etkiye sahip olmasının sebebi Bauhaus'un kurum kimliği değil, sadece ve sadece bir fikir olmasıdır. "Böyle bir etkiyi ne bir organizasyonla, ne de propagandayla yapamazsınız. Sadece bir fikir bu kadar yayılabilir." diyen Mies van der Rohe Gropius'un ve Bauhaus'un tüm büyük ustalarının, sanatçıların başarısını özetlemiştir. (Gideon, 1954, s.17-18)

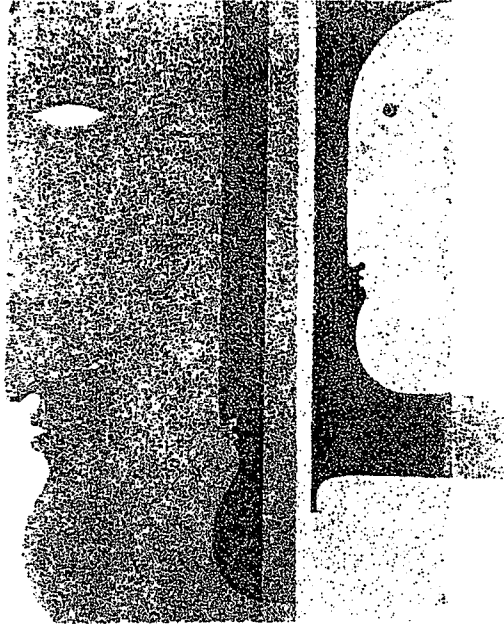
Bauhaus'un başarısı, ortak amaç için biraraya gelen, katı prensiplere sahip olmayan farklı kişiliklerin esnek yaklaşımlarıyla devamlı deneyen ve araştıran, dolayısıyla kendini yenileyen bir beraberlik oluşturmalarına dayanıyordu. Ortak amaçları ise sanat, bilim ve tekniğin uyumlu beraberliğini gerçekleştirmek ve çağın ihtiyaçlarına cevap veren bir düzen sağlamaktı. Bauhaus içindeki karşıt görüşler sayesinde, yaklaşımlar ve uygulamalar daima gözden geçirilmiş, böylece hep yenilenmeye ve ortak bir payda aranmaya çalışılarak, çağa ve gereklerine ayak uydurulmaya gayret edinilmiştir.



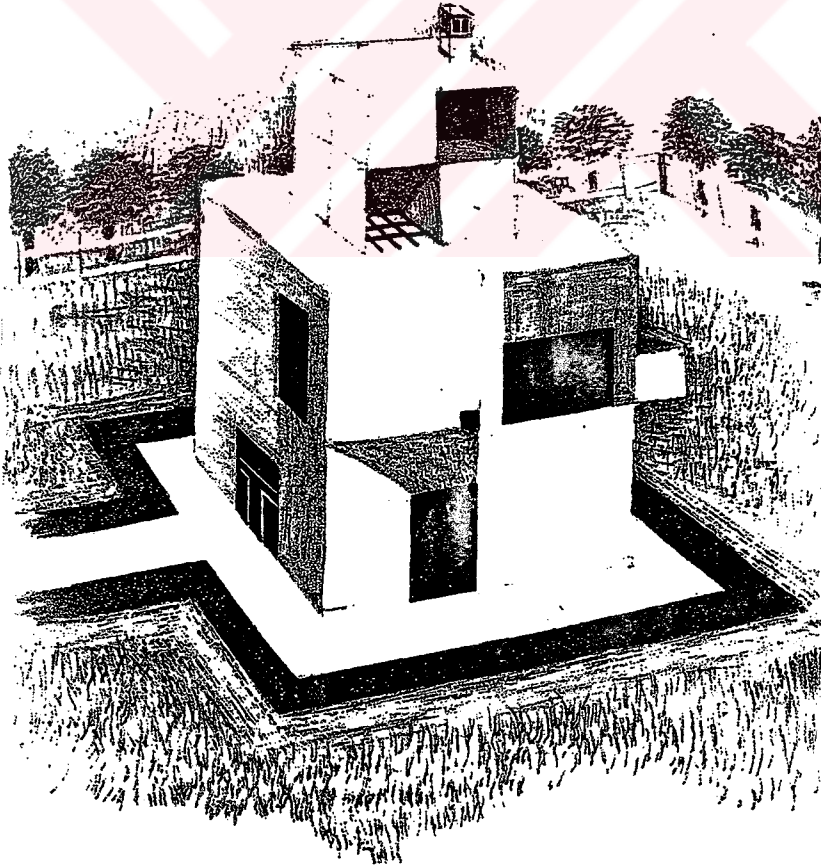
Şekil 2.39 Laszlo Moholy-Nagy, İsimsiz, 1923.



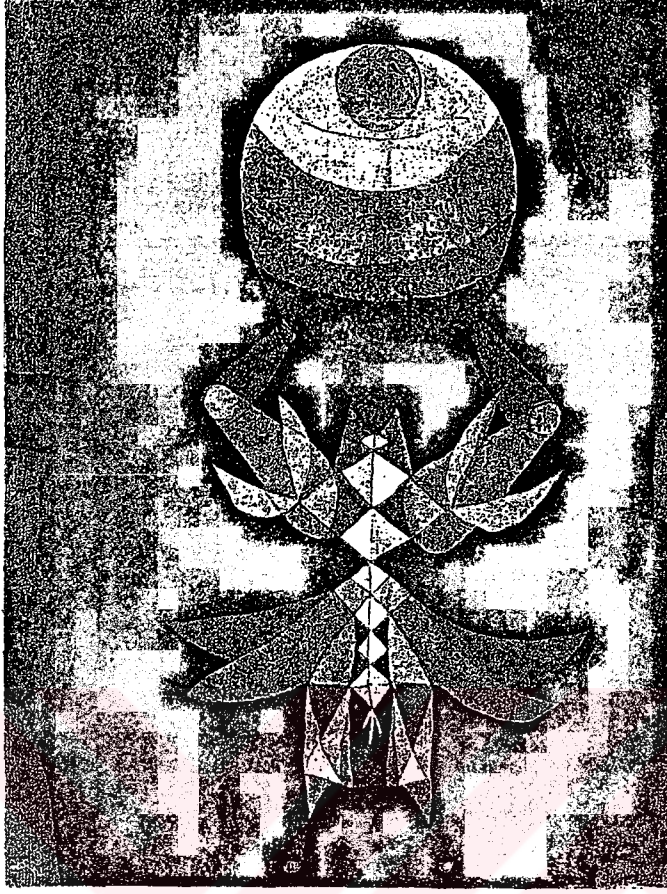
Şekil 2.40 Walter Gropius ve Adolf Meyer, Sommerfeld Evi, Berlin, 1920-1.



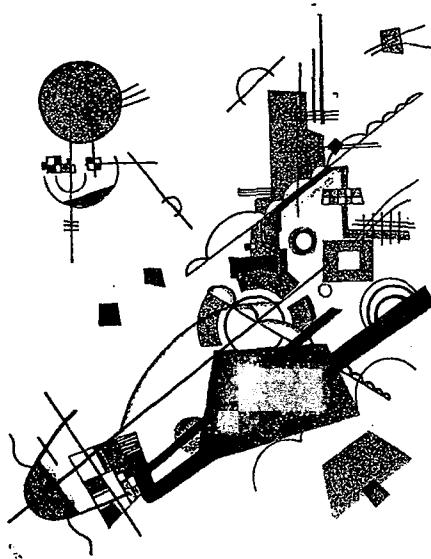
Şekil 2.41 Oskar Schlemmer, Kafalarla Oyun, 1923.



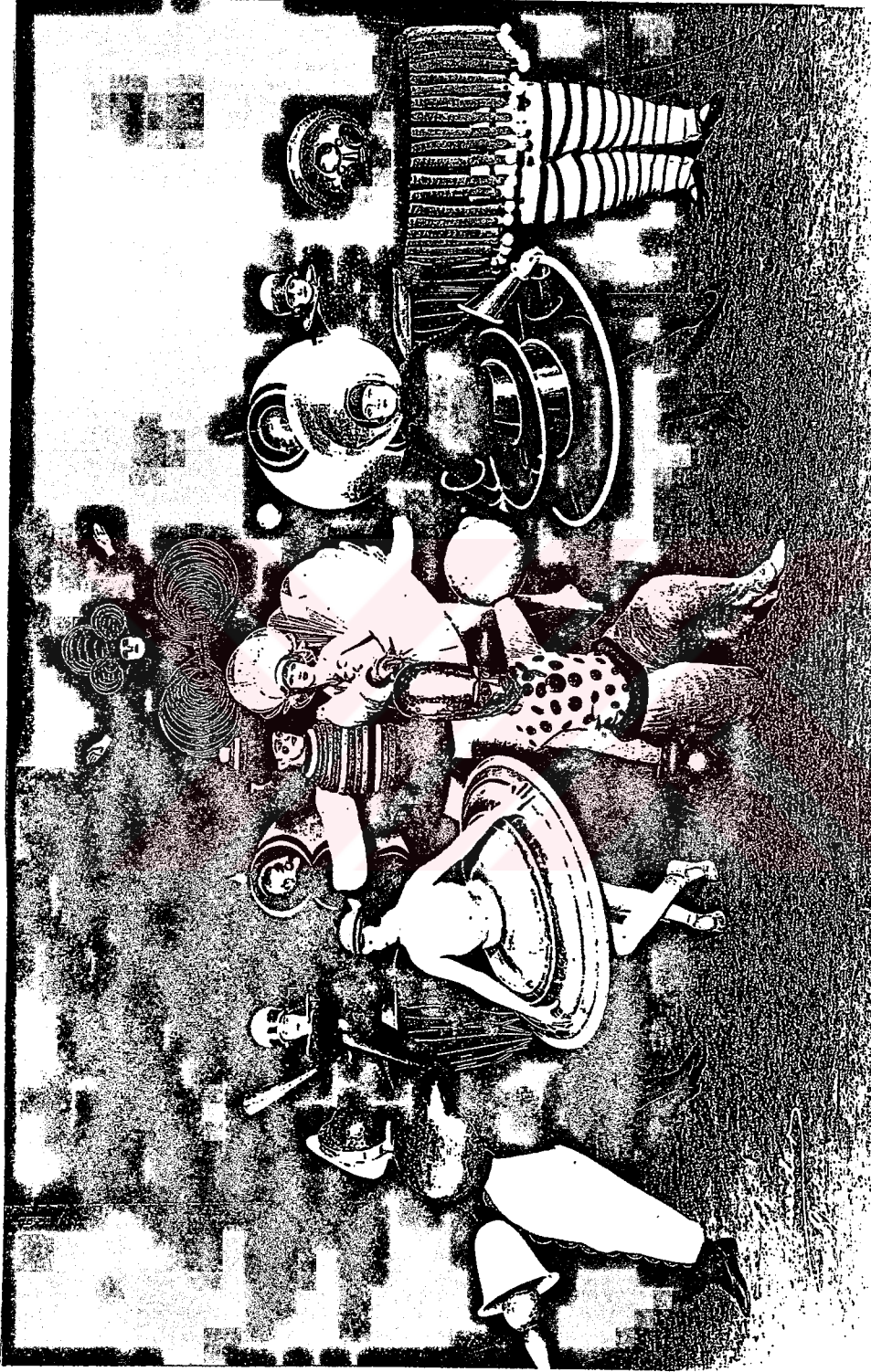
Şekil 2.42 Johannes Itten, Beyaz Adamın Evi, 1920.



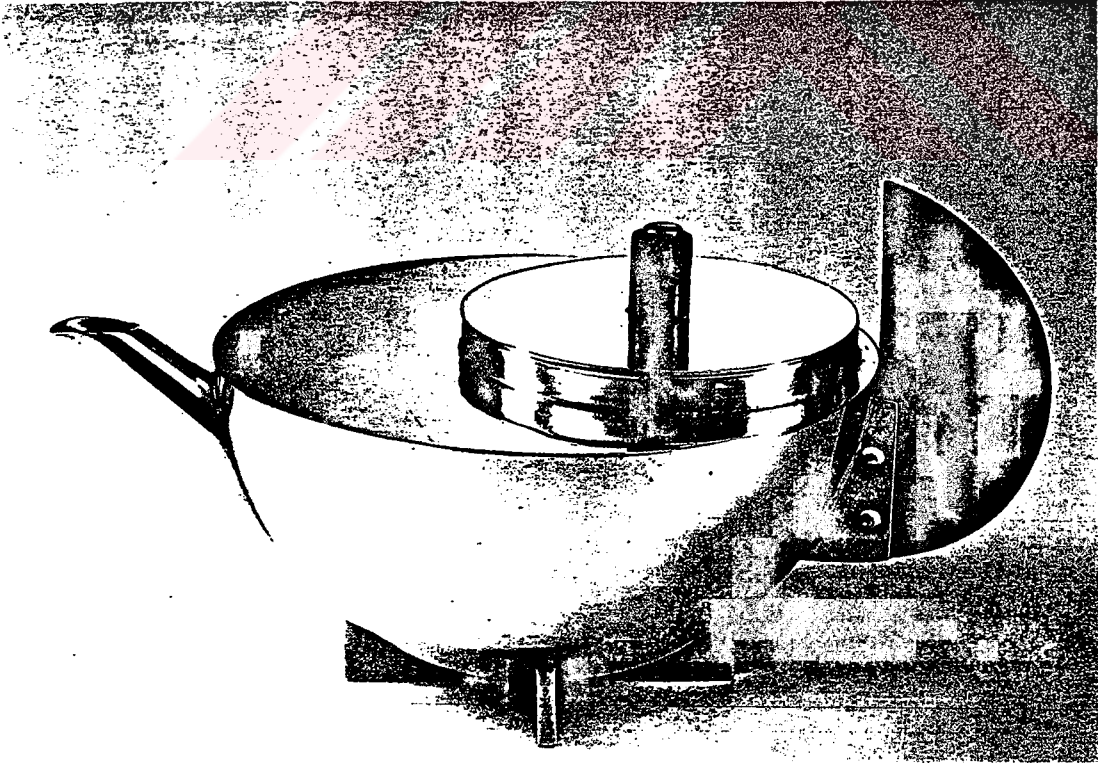
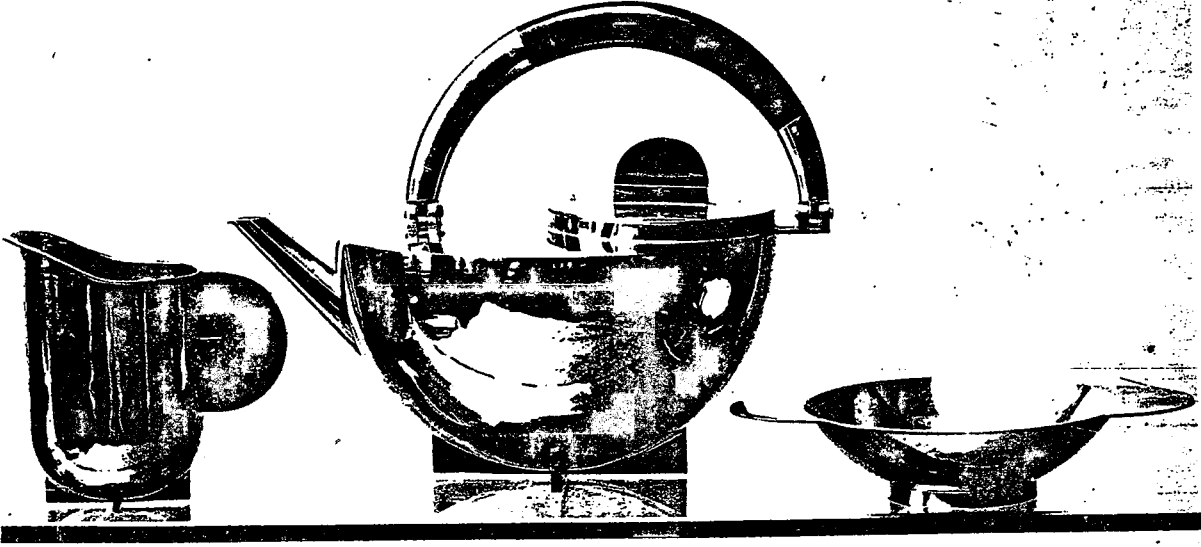
Şekil 2.43 Paul Klee, Orman böğürtleni, 1921-2.



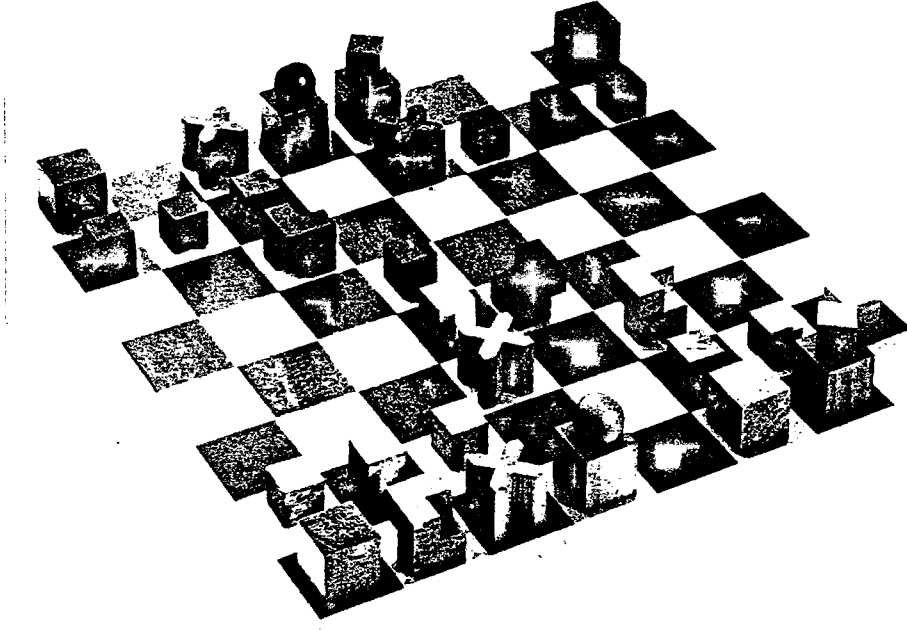
Şekil 2.44 Wassily Kandinsky, Neşeli Yükselme, 1923.



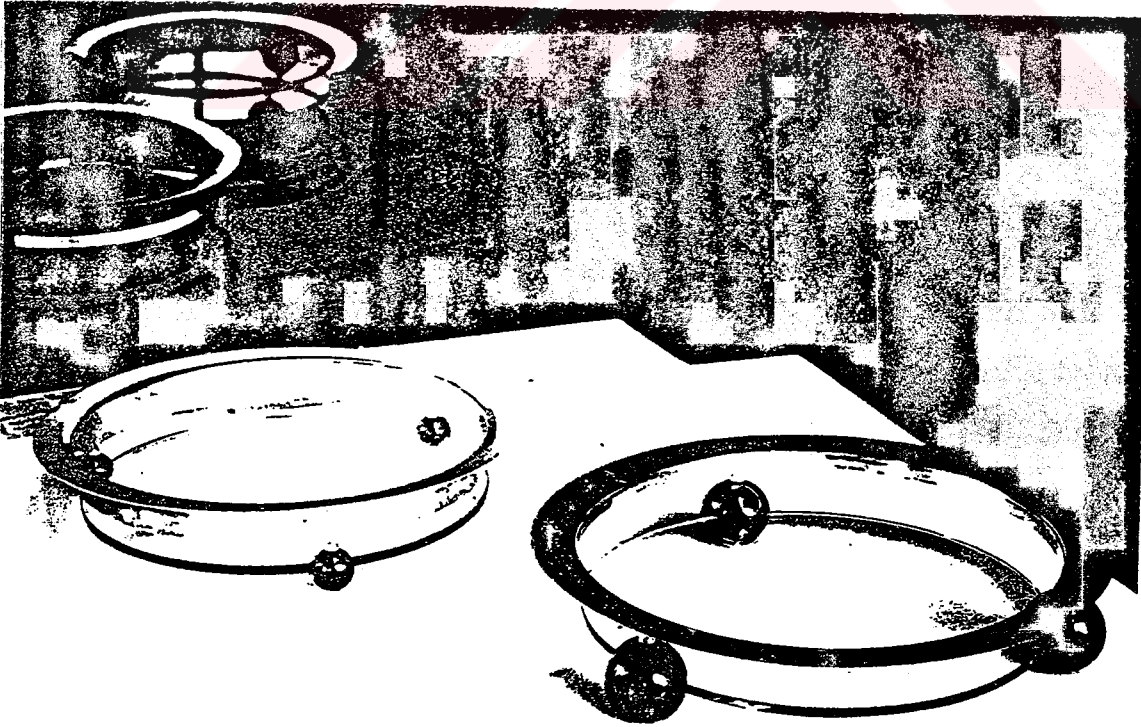
Şekil 2.45 Oskar Schlemmer, Bale kostümleri, Berlin Metropol Tiyatrosu, 1926.



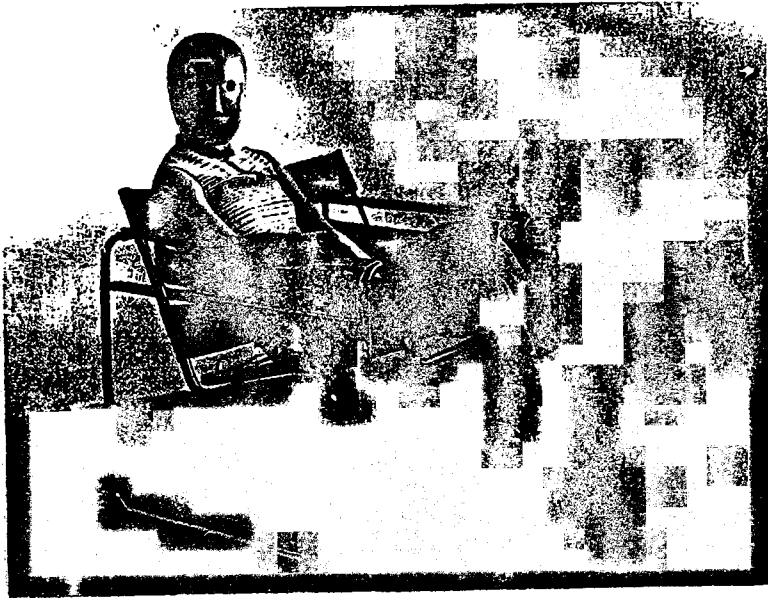
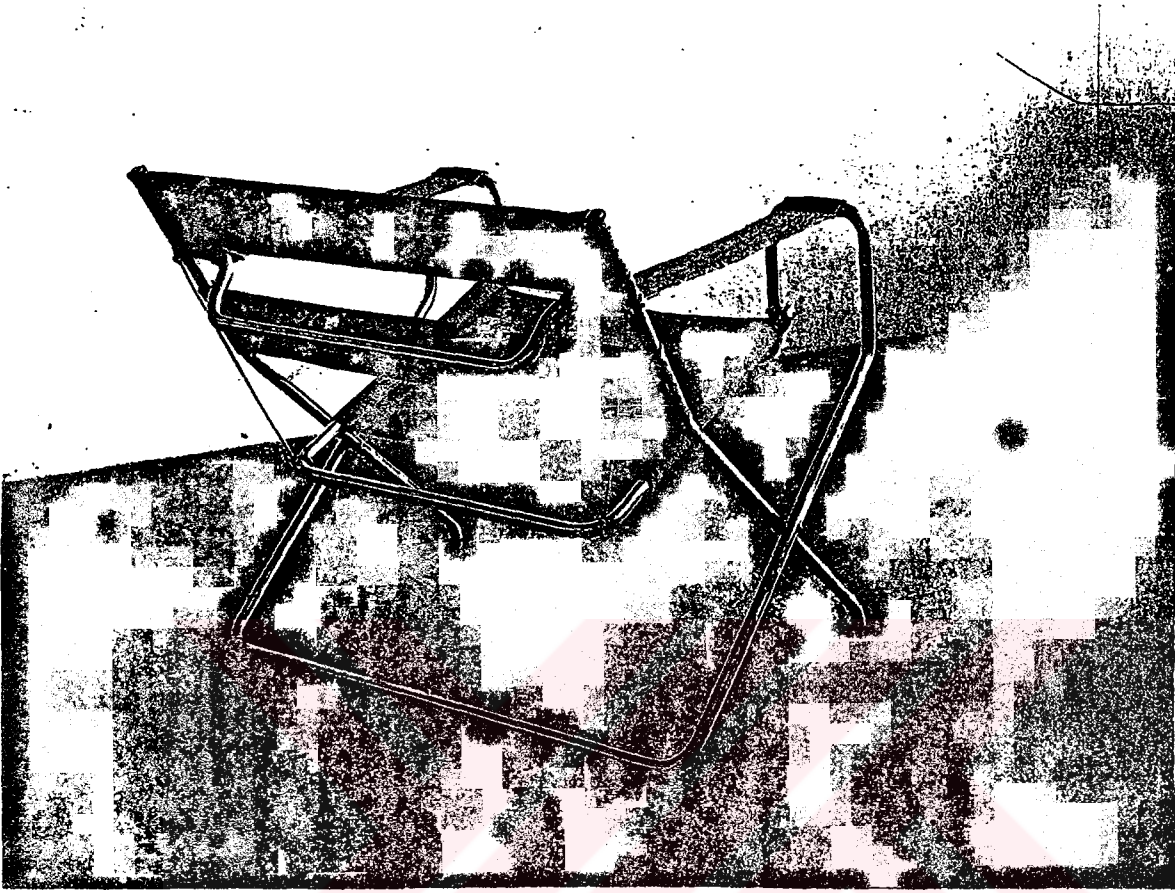
Şekil 2.46 Marianne Brandt, Çaydanlık ve gümüş çay seti, 1924.



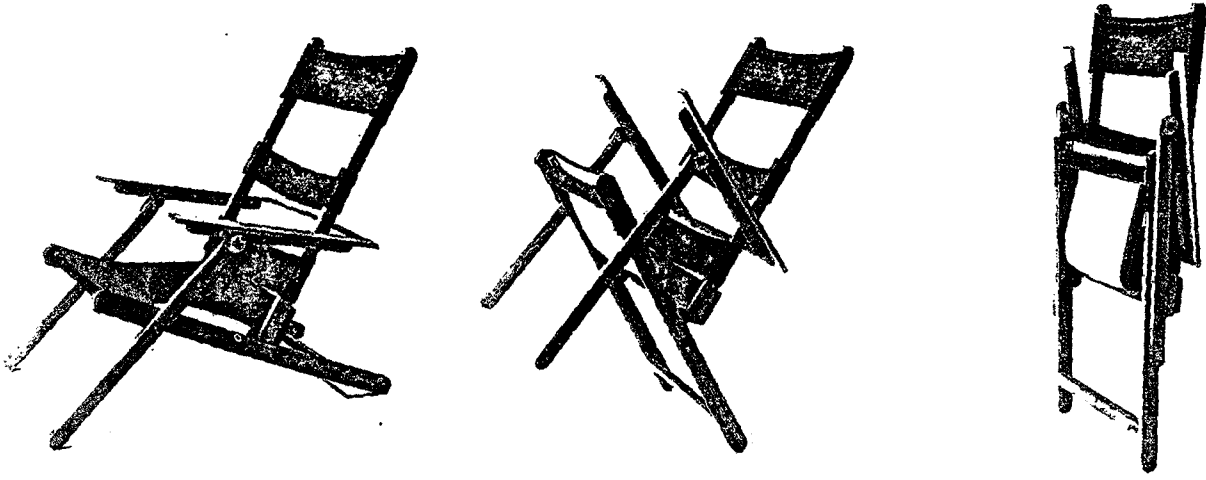
Şekil 2.47 Josef Hartwig, Satranç takımı, 1924.



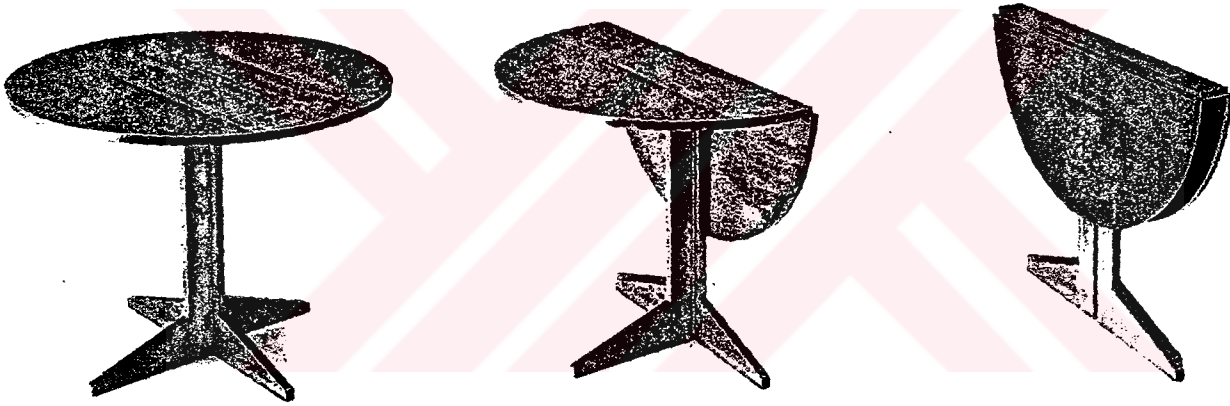
Şekil 2.48 Joseph Albers, Meyva tabakları, 1924.



Şekil 2.49 Marcel Breuer, Çelik borulu sandalyeler, 1927.



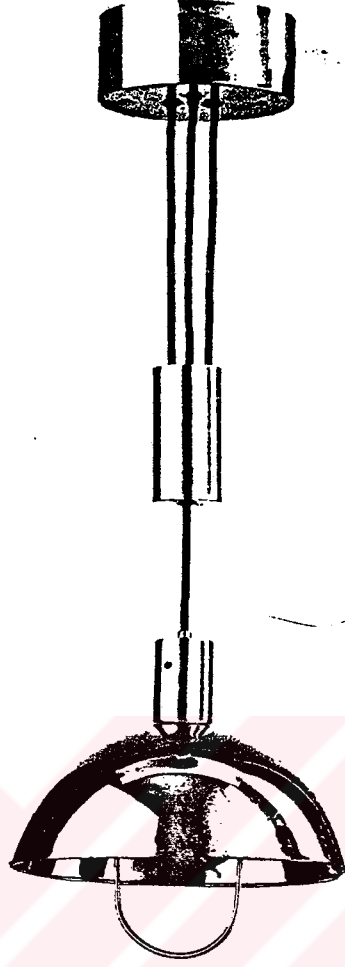
Şekil 2.50 Bauhaus tasarımı katlanır sandalye, 1929.



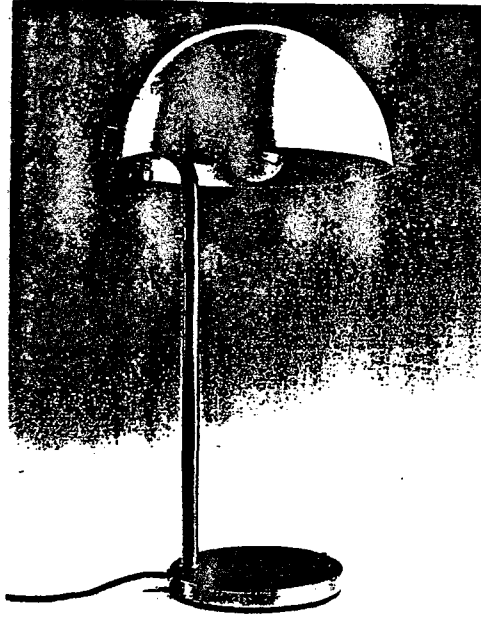
Şekil 2.51 Gustav Hassenpflug, Katlanır masa, 1928.



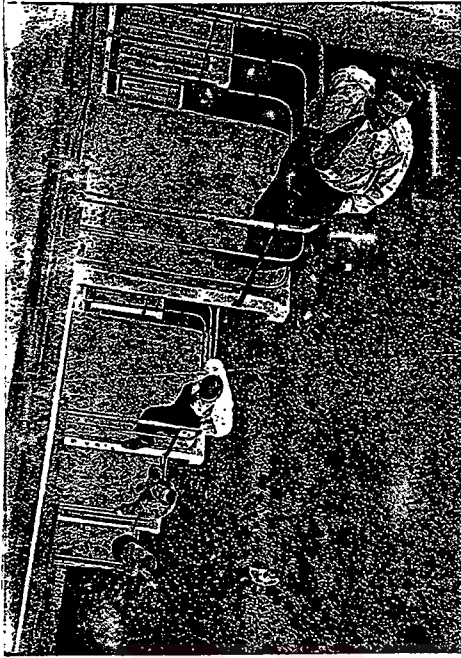
Şekil 2.52 Marianne Brandt ve Hin Bredendieck, Gece Lambası, 1929.



Şekil 2.53 Marianne Brandt ve Hans Przyrembel, Tavan lambası, 1926.



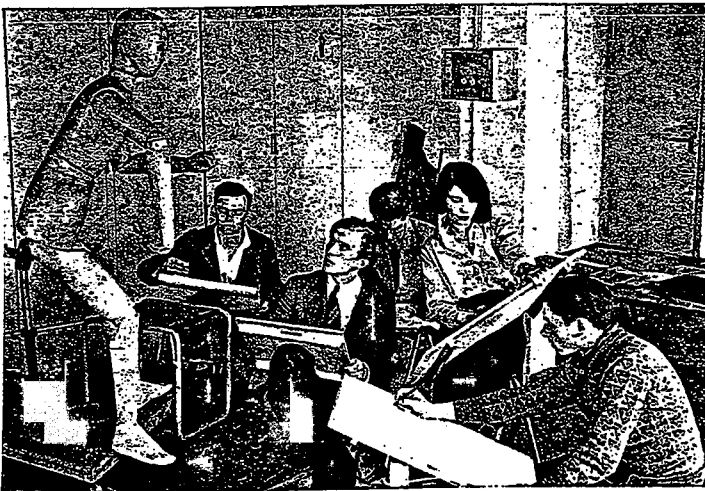
Şekil 2.54.. Alüminyum masa lambası, anonim.



Vier Etagen Balkone des Atelierhauses

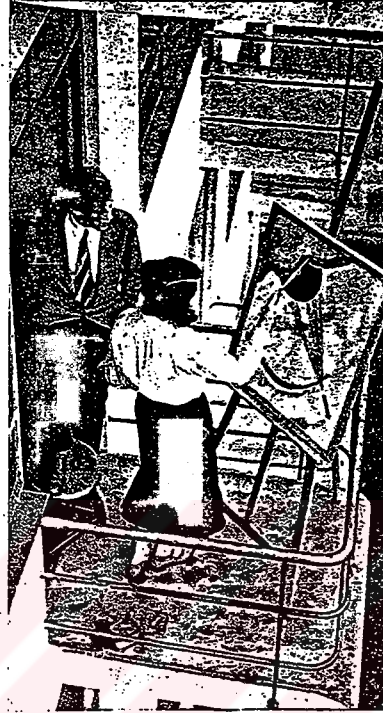


Unterricht in Möbelkonstruktion



Zeichnungsunterricht nach einem beweglichen Modell

Es ist, wenn kein Wunder geschieht, wieder mal soweit: die Schüler und Schülerinnen des Bauhauses müssen ihre sieben Sachen zusammensuchen und auswandern. Die Schloßglocke holt zum letzten Zeichen aus! Die Jungen und Mädchen, verbunden durch den Geist produktiver Studienarbeit, müssen sich trennen und auf Wanderschaft gehen. Wohin? Es wird



Eine Studie auf dem Balkon der Malklasse

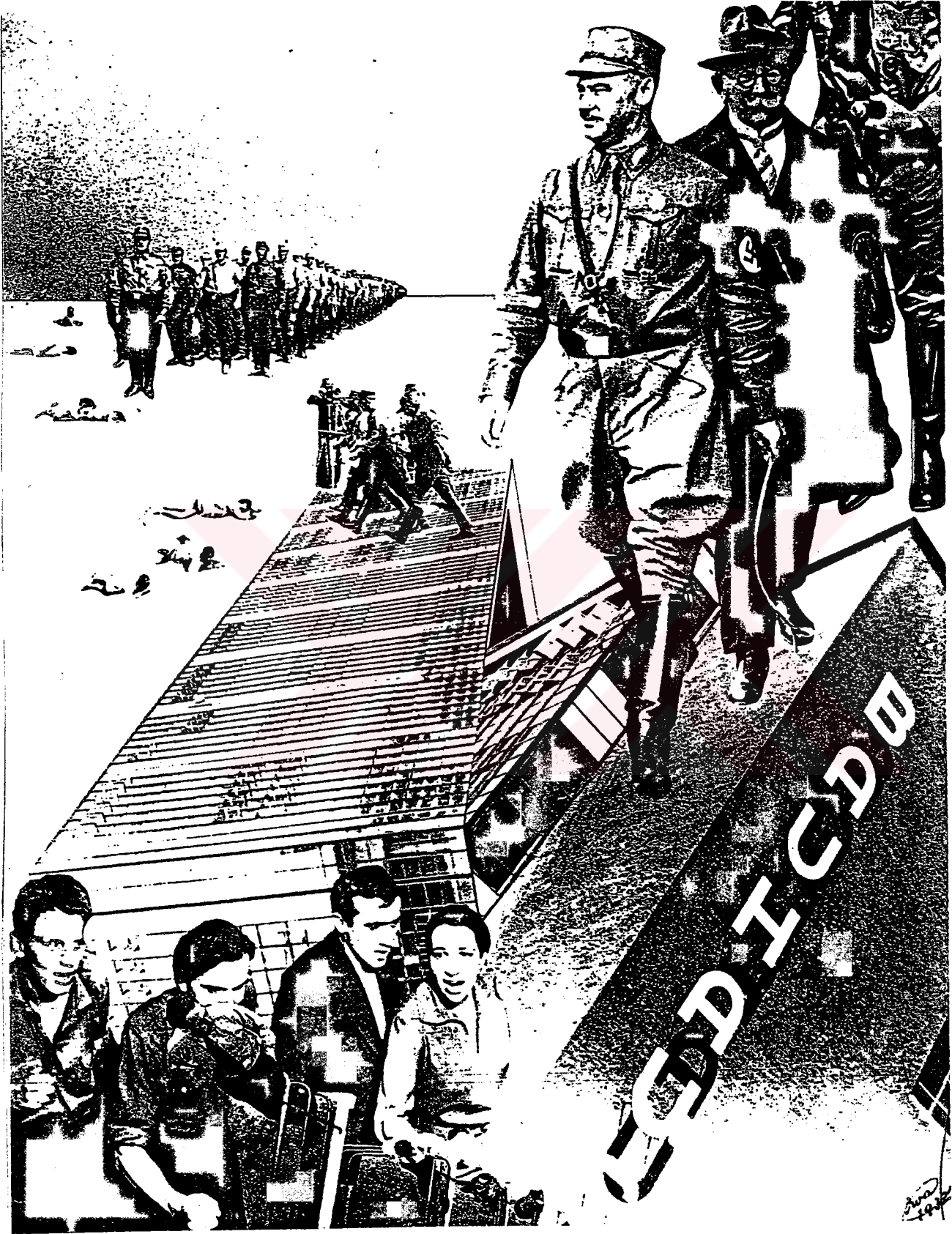
ein hoffungsloser Aufbruch werden — ein Aufbruch ohne Ziel. Als vor Jahren die Gemeinschaft der Bauhaus-Schüler und Bauhaus-Lehrer Weimar verlassen musste, verfolgt von einem zusammengelaufenen Haufen nationalstischer Spießbürger, war es noch ein Aufbruch mit einem Ziel. Das Ziel hieß Dessau. Heute hat sich in demselben Dessau eine

Aufnahmen A. P. Alfred Eisenstedt

DESSAU

Gruppe spießbürgerlicher Nationalisten zusammengefunden, um die früher freudig begrüßten Emigranten aus Weimar auszutreiben. Mit brutalen Schritten und höhnischem Lachen sind diese Leute in die Bezirke einer treuhaltigen Jugend und eines modernen Studiums eingedrungen. Sie wollen ganze Arbeit machen! Nicht nur die Schüler und Lehrer sollen vertrieben werden — das Schulgebäude soll dem Erdboden gleichgemacht werden. Jungen und Mädchen und Lehrer werden sich in alle vier Winde zerstreuen und vielleicht anderswo lernen und lehren — das Studium des Kunstgewerbes, der Architektur und des Kunsthandwerks aber wird in Deutschland an einer Schule weniger möglich sein: am Bauhaus in Dessau. Wir haben in Deutschland an modernen Kunstgewerbeschulen keinen Ueberflus. Der Verlust des Bauhauses ist nicht zu verschmerzen.

Şekil 2.55 Berliner Tageblatt'da Dessau Bauhaus hakkında çıkan bir makale, 1932.



Şekil 2.56 Iwao Yamawaki, Bauhaus'a saldırı, kolaj, 1932.

BÖLÜM 3

PETER BEHRENS'İN YAŞAMI

Behrens'in yaşamını üç ayrı dönemde inceleyeceğiz. İlk olarak AEG öncesi dönemi, daha sonra AEG dönemi ve üçüncü ve son olarak ise AEG sonrası dönemi irdelenecektir.

3.1 ERKEN DÖNEM

Peter Behrens 14 Nisan 1868 yılında Hamburg'da doğmuştur. Altona'daki Realgymnasium'a gittikten sonra 1886 yılında Karlsruhe'deki Kunstakademie'de resim çalışmalarına başlamıştır, buradan Ferdinand Brütt ile birlikte çalışacağı Düsseldorf'a taşınmıştır. Aralık 1889'da Behrens Lilli Kramer ile evlenmiş ve çift bir sonraki sene Münih'e yerleşmişlerdir, burada Behrens çalışmalarını Kotschenreiter ile sürdürmüştür. 1893 yılında Münih Sezession'un kurucu üyelerinden biri olmuş ve kısa bir süre sonra Otto Eckmann, Max Slevogt, Wilhelm Trübner ve Lovis Corinth ile birlikte daha ilerici Freie Vereinigung Münchener Künstler'in kurucu üyesi olmuştur. Aynı zamanda Münih edebiyat çevresiyle temas kurmuş ve Otto Julius Bierbaum, Julius Meier-Graefe, Otto Erich Hartleben, Franz Blei, Richard Dehmel ve Otto Eckmann'ın yer aldığı *Pan* Dergisiyle bu çevreye girmiştir. (Windsor, 1981, s.4, 5, 6)

1890 'lı yıllarda Behrens düzenli olarak resimlerini ve ahşap oymalarını sergilemiş ve bu vasıtayla fikirlerini açıklamıştır. Ancak uygulamalı sanatların cazibesi ile resim yapmayı bırakmıştır. İlk grafik çalışmaları, cam, porselen, mücevher ve mobilya tasarımları 1898 ve 1899 yıllarında görülmüştür. 1899 yılında zanaat tasarımlarını Berlin'deki Keller ve Reiner Galerisi'nde, Münih'deki Glastpalast'da ve Darmstadt'daki Kunstverein'de sergilemiştir. Bu sergilerin başarısı 1899 yılında

Hesse Grandükü Ernst Ludwig tarafından Darmstadt'daki Künstler Kolonie'ye çağrılmasını sağlamıştır. (Windsor, 1981, s.17)

Behrens, Joseph Maria Olbrich ile beraber yeni bir tiyatro tasarımı için geliştirdiği planlara başladığı Darmstadt kolonisinin en önemli artistik etkiye sahip sanatçısıydı. Temmuz 1900'de strüktüründen mobilyasına, halısına, bardaklarına kadar herşeyini tasarladığı kendi evinin çalışmalarına başladı. Darmstadt'daki dönemde Behrens, Friedrich Nietzsche'den çok fazla etkilenmiştir ve bu etki hem kendi evinde hem de 1902-Turin Uluslararası Sergisindeki Hamburg Vestibule (giriş) de görülebilir.

Behrens grafik tasarımıyla da yakından ilgiliydi. Pan dergisine, Deutsche Kunst und Dekoration Dergisine, Glaspalast'taki Münih Arts and Crafts Sergisindeki bülten için dekoratif başlıklar yapmıştır. Behrens kendi tasarımı olan ilk harf karakteri dizgesini 1902'de Behrens-schrift adı altında yapmıştır. Bu Deutsche Fraktur'un bir çeşidiydi.

Ocak 1903'de Düsseldorf'daki Kunstgewerbeschule'ye müdür olarak atanmıştır. Ne yazık ki bu okulda eğitim vermesi için mimarlar Hendrik Berlage ve Joseph Hoffmann'i ve genç ressam Vasili Kandinsky'i ikna edememiştir. Behrens'in Berlage'nin ve Hoffmann'ın çalışmalarına gösterdiği ilgi, ikisinin de Hollanda ve Viyana'daki en son gelişmeleri temsil etmelerindendi. Bu dönemki kendi tasarımları Darmstadt Jugendstil tarzından ayrı bir gelişim göstermiştir. Küpler, silindirler ve dikdörtgensel düzlemler üzerine kurulu daha soyut geometrik formlara yönelen Behrens'in bu tutumunu; 1904 yılında yaptığı Düsseldorf'daki kütüphanenin okuma odasında, Louis Dünya Fuarının katalogunun kapak tasarımında, Dresden'de sergilenmiş yemek odası mobilyasında, 1904-5 yıllarında Wetter an der Ruhr'daki Schede Evi'nde, Düsseldorf'daki restoranda (1904) ve kısmen Oldenburg'daki sergi pavyonunda (1905) görebiliriz.

Behrens'in Saarbrücken yakınlarındaki Obenauer Evinin (1905-6) tasarımında kullandığı kübik bina elemanları resim ve heykeldeki çağdaş deneylerle ve kısmen Hoffmann'ın 1902 yılındaki çalışmaları ile karşılaştırılabilir. Bu üç-boyutlu tasarım yaklaşımı daha sonra Düsseldorf'daki Tietz Mağazası için açılan yarışma projesinde (1905-6), Hagen'deki Klein Halı Dükkanı'nda (1906-7) ve Neuss'daki Katolik Gesellenhaus'da (1908-10) geliştirilmiştir.

Behrens banker olan Ernst Osthaus'un arabuluculuğuyla birkaç iş almıştır. Bunlardan bazıları; 1906'daki Köln Sergisindeki Tonhaus, Hagen'deki Krematorium (1906-7) ve gerçekleşmemiş Protestan Kilisesi projesidir.

Behrens'in Berlin öncesi çalışmalarının dikkate değer özelliği sergi tasarımı'nın öncü stiline gelişimidir. Bunun tipik örnekleri; 1905'de Oldenberg Sergisi'ndeki Kunsthalle ve 1906'da Dresden'deki Deutsche Kunstgewerbeausstellung'daki Anker Linoleum Şirketinin pavyonudur. Bu projelerde Behrens'e, daha sonra başka bir Behrens öğrencisi olan Gropius'la birlikte Fagus Fabrikasını gerçekleştirecek olan, genç Adolf Meyer yardım etmiştir. (Buddensieg, 1984, s.xii)

Behrens bu arada grafik çalışmalarına da ara vermeden devam etmiştir. Behrens ikinci basım karakteri-Kursiv'i 1906-7 yılları arasında tasarlamıştır. Behrens-schrift'ine yakın italik bir karakterdir. (Windsor, 1981, s.41)

Behrens'in bu zamana kadar olan çalışmaları, ressamlığı, ilk endüstriyel ve mimari tasarımları, grafik çalışmaları Behrens'in yaşamının erken dönemi olarak incelenmiştir. 1907 yılından itibaren kendi yaşamında ve tasarımcılığında bir dönüm noktası olan AEG ile çalışmaya başlaması Behrens'in yaşamının orta dönemi olarak incelenecektir.

3.2 ORTA DÖNEM

Behrens 1907'de AEG (Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft)'ye sanat danışmanı olmak üzere Berlin'e çağırılmıştır. 1914 yılına kadar süren bu görevde Behrens fabrikalardan ürünlerine, logosundan afişlerine, işçi lojmanlarına kadar geniş bir tasarım yelpazesi içinde firma için bir kimlik geliştirmiştir. AEG dönemi ile birlikte çalışmalarında Prusyen Klasik etki görülmektedir. Örneğin bu etki Hagen yakınlarındaki Behrens'in yaptığı en büyük evlerden biri olan Villa Cuno'da (1909) görülebilir. Bu projede Gropius Behrens ile birlikte çalışmıştır. Klasizmin daha Şinkelvari versiyonu 1910-12 yıllarında Dahlem'deki Villa Wiegand'da,

Postdam'daki Mertens Evi tadilatında ve Hague'deki Köller-Müller Evinde ortaya çıkmıştır. Behrens'in uyarladığı şekliyle şinkel planın örneği, Kröller-Müller Evi projesinde yer alan asistanlarından biri olan Mies van der Rohe 'yi etkilemiştir.

Behrens bu arada grafik çalışmalarına devam etmiştir ve üçüncü harf karakteri olan Behrens- Antiqua'yı tasarlamıştır. Behrens-Antiqua Roma alfabesidir. Bu karakteri AEG Pavyonunu tasarladığı Deutsche Schiffbauausstellung (Berlin'de 1908'de yapılan Gemi Yapımı Sergisi) için hazırladığı katalogda kullanmıştır.. Behrens-Antiqua sıkça AEG ürünleri için kullanılmıştır ve AEG harf karakterlerinin temelini oluşturmuştur. Behrens 1906-7 yıllarında başladığı, 1909-1913 yılları arasında geliştirdiği ve 1914'de yayınlanan son harf karakteri olan Mediaval'ı tasarlamıştır.

1910-11'li yıllar Behrens'in yaşamındaki en verimli ve yaratıcı dönemdir. Behrens AEG için tasarladığı çeşitli büyük projelere ek olarak St. Petersburg'daki Alman Konsoloslugu, Düsseldorf'daki Mannesmannröhren Werke'nin yönetim binası, Hanover'deki Constinentale-Gummi-Werke gibi projeleri içeren inanılmaz sayıda kapsamlı projeler üzerinde çalışacak zaman bulmuştur. Belki de en çarpıcı olanı konsolosluk binasıdır. Mies burada proje mimarı olarak çalışmıştır.

Bu çalışmaların gizli klasizmi 1.Dünya Savaşından hemen önce Behrens'in tasarladığı projelerde manifesto haline gelmiştir. Köln'deki 1914 Werkbund Sergisi'ndeki Festhalle, San Remo'daki bir otel tasarımı ve Frank ve Lehmann için yapılan ofis binası gibi tasarımlarla Behrens, Frankfurt'daki Havagazı Şirketi'nin Binaları'nda (1911), AEG fabrikalarında ve 1910 Brüksel Dünya Sergisi'ndeki trenyolu istasyon tasarımlarında etkili bir şekilde kullanmış olduğu fonksiyonel, kübik, geometrik stilden kendini uzaklaştırmıştır.(Buddensieg, 1984, s.xiii)

3.3 GEÇ DÖNEM

Savaştan sonra Behrens mimari dilini tamamen tekrar gözden geçirmiş ve savaş öncesi çalışmalarının klasik özelliğini ve rasyonelliğini terk etmiştir. Höchst'deki I.G.Farben Binası (1920-1924) Behrens'in ekspresyonist döneminin en etkileyici

ürünüdür. I.G.Farben kompleksi bir sonraki savaşa yakın yıllarda Almanya'daki radikal mimari teorinin egemen olduğu ortaçağ zihniyeti ile tam bir uyum içindedir ve Hans Poelzig, Bruno Taut ve Walter Gropius gibi öncü kişiler tarafından savunulmuştur. Ortaçağdaki mason localarının modeli üzerine kurulu mimari tasarım ve eğitimi reformlaştırmak için olan çağdaş istek 1919 yılında (Weimar) Bauhaus'da Gropius'un temel eğitim programının ve 1922'de Münih Kunstgewerbeschau'daki Behrens'in Dombauhütte'sinin oluşmasında temel olmuştur. Geometrik olmayan tasarım eğiliminde olan diğer projeleri şunlardır: Behrens'in 1925'de tasarladığı İngiltere'de Northampton'daki New Ways Evi, 1925'de yapılan Uluslararası Endüstriyel Sanat Sergisi'ndeki çok beğenilen pavyon ve aynı yıl Köln'deki Deutsche Spiegelglasfabrikanten'in pavyonunun tasarımı.

1922'de Behrens Viyana Akademisi Mimarlık Okuluna müdür olarak atanmıştır. 1925-29 yılları arasında Viyana'da yapılan apartman bloklarında asimetriden uzaklaşarak Neue Sachlichkeit'in kübik formlarına geri dönmüştür ve 1927'de Stuttgart'taki Weissenhofsiedlung'daki kendi evinde de aynı tavrı sürdürmüştür. 1920'lerin geç dönemlerindeki en önemli projeleri şunlardır: Moskova'daki CentrosjuzBinası için yarışma projesi (1928) ve Berlin'deki Alexanderplatz'ın tekrar inşasının projesi (1928). Behrens düzenli mimari dile ve AEG fabrikalarının formlarına geri dönmüştür.

Uluslararası stil içindeki daha sonraki binaları Berlin-Schlachtensee'deki Villa Levin (1929), Berlin-Westend'deki bir apartman (1930) ve Frankfurt yakınındaki Kronberg'deki Villa Gans (1931)'dir. Behrens 1936'da Preussische Akademie der Künste'nin mimarlık bölümün müdürlüğüne atanmıştır ve aynı yıl Linz'de Avusturya Hükümeti Tütün Bakanlığı için fabrika tasarlamıştır. Berlin'de Albert Speer'in kuzey-güney yönü üzerinde, daha az ayırt edilir, eski AEG binalarının revizyon projeleri ile AEG Yönetim Binasını 1939 yılında tasarlamıştır. 1940 yılında Berlin'de ölmüştür. (Buddensieg, 1984, s.xiv)

Van Nostrand Reinhard Company, Newyork tarafından 1979 yılında basılmış, Stephen Bailey tarafından yazılmış "*In good shape style in industrial products 1900 to 1960*" isimli kitapta bulunan Behrens'in 1922 yılı tarihli "*Üslup*" isimli makalesini

burada kullanmanın, Behrens'in fikirlerinin bir özeti olması açısından, yerinde olacağı düşünülmüştür. Kitabın 32-35. sayfaları arasında yer alan makale aşağıda yer almaktadır:

“Üslup”

Yaratıcı sanatçı – gerçekten yeni birşey üretme duyarlılığı içinde yaratıcı – kendi döneminin üslubu ile ilgilenmeyen kişidir. Kendisi ne istiyorsa onun üzerinde çalışır ve diğer şeyleri bitirmeden bırakır. Doğrusu, yalnız çok sık tam yeni başladıklarını tahrip eder. Hatta henüz eğitiminin etkisinden tam olarak kurtulamaz ve bazen çalışmasının popüler zevke hitap edip etmeyeceği ile ilgilenir. Eninde sonunda, aslında entellektüel düşünce onun için önemsizdir. Esas konu çalışmasının doğru olmasıdır: O kültürel fikirbirliğine ve modaya karşı umursamazdır.

Bu sorumlu sanatçının yaratıcı duruşudur. O, kavramın sonunda nedenleri ve etkileri soruşturan kişidir. Bu tür sorgular tarihin anlamı üzerine altyapısı olan, sanat eğitimi görmüş ve her dönemin, buna kendi dönemimiz de dahil, kendi üslubu olduğunun farkına varan kişi tarafından ortaya atılır. Ve yıllarca yaptığımız gibi, ki çoğunlukla kabul edildiği üzere üsluba ihtiyacımız olduğu görünmüyor. Bununla birlikte, sanatsal değerlere gereksinileni şuan yargıladıklarımız da dahil, bir sonraki çağın kendi dönemimizdeki farklı sanatsal biçimlerin büyük erim dahilindeki ortak paydanın farkına varılabilmesi mümkün değildir? Şimdiden müzeler mobilya ve aletleri 3.Napoleon'un döneminden beri toplamaya başladılar. Bir üslup kendi dönemi içinde tanınabilir değildir. Yalnızca belli bir mesafeden kavranabilir.

Bundan dolayı birinin kendi dönemine ait üslubunu tanımlamak için ısrar etmek ve estetik genelgeçeri sanatlarda neyin yeni ve yabancı olduğunu bulmak anlamsızdır. Sanatsal yaklaşımı tamamen gerisinde sürükleyerek, bir dönemin sanatsal iradesi her zaman kendi yolunda gitmesinden ötürü saf estetik yaklaşım her zaman gereksiz kalacaktır.

Şimdi bizi ençok ilgilendiren ve idrakımıza meydan okuyan zamanın yapısıyla ve genel yaşamın manifestolarıyla bizim genel insani ve şahsi ilişkimizdir. Kendimizi zamanın olaylarından ayrı tutmak ve etrafımızda olan biten tüm şeylerden romantik bir çözülmeye eğlenme düşünülemez. Ve böylece çağımızdaki olaylar içinde yer alacağız ve entellektüel savaşta mizacımıza göre cesurca veya boyun eğerek mücadele edeceğiz. Böyle bir karar estetik değil, lakin ahlakidir.

Kimse gelecek nesiller üzerinde güç kullanacak Büyük Savaş ve sonuçlarının etkisini eksik hesaplamaya muktedir değildir. Geçici izlenimimiz şudur ki, yüksek ekonomik uygarlığın çöküşüne tanık olduk, bir çöküş ki sadece bizleri değil, eski dünyadaki tüm ülkeleri etkilemiştir. Bu sofistike uygarlık en tipik ifadesini teknolojilerinin eşsiz ilerlemesinde buldu. O zaman sanki tüm çabalar matematiksel temel düşünmenin genel perspektifi içinde yer alması gibi gözüktü. Ve bu görüntü dünyada bizim hakkımızda yansıtıldı. O büyük demir hallerin masif eğrilerini ve o köprülerin cüretli kavislerini beğendik: Konstrüksiyonları çok cüretli ve ikna edici gözüken o makinelerin agresif etkilerine dayanamadık, gerçi duyularımız üzerinde böyle bir etkinin tesadüfi ve sahte bir estetik olduğunu, hiçbir sanatsal kavramın konstrüksiyonlarının temeli olmadığını kendimize söyleyip durduk.

Ve gerçekten teknoloji bunun için yalnız maddesel varoluşun terimleri içinde bir tepeye ulaşmayı, maddesel ve tinsel birleşimi için – ki bu kültürün değerleridir – sağladı, resmi ifadesini hiçbir zaman bulmadı. Doğrusu hiçkimse buna anlık bir düşünme bile ayırmadı. Başarıdan başarıya koşan mühendis, kendi sahasında şimdiki tavrı olmayan birşeyden artarak değişti.

Böylece şimdiki zamanlarımız ayrılığın belirtilerini her tarafa sunuyor. Nereye baksak çelişkili eğilimlerin kargaşasını görüyoruz. Yapıcı mühendisin düşünebilir başarılarını kabul ediyoruz, ama modern kent mimarlığımızın vasatlık ve çöküşünden de eşit olarak uzaktayız. Ulaşım taşıtlarının cüretli formları keyifli şaşırtmanın değişmez kaynağı, lakin aynı zamanda genel araçların kalitesi ve dükkanlarımızda gösterilen endüstriyel ürünler daha aşağısı henüz tahmin edilemeyecek kadar en aşağı noktadaki zevkimizi gösterir. Bu şuanki entellektüelleri, özellikle teknolojiyi ortam olarak ve analitik, hesaplı, emperyalist çağın ifadesini görmelerini

kışkırtabilir. İçli basitliğin ve kendi içine dönmenin sanatı sayesinde onların geriye dönmeleri ve çok uzak zamanları ve yerleri aramaları yöneltilebilir. Onlar için makine tam olarak yaratıcı çalışmayı ve yaratıcı ivmenin kalbini yoketti. Materyalistik ve teknolojik uygarlığımızın tepesine ulaştığına ve yakın gelecekte bizi bekleyen tinsel ve kültürel değerlerimize bir dönüş olacağına dair altıncı hisleri var.

Burada zıt eğilim görüyoruz. İki durum da aynı: Mühendisin ve duyarlılığın insanı, ikisi de tamamen yaşanmış tecrübelerden kesin kararı seçiyorlar.

Hiçkimse modern teknolojinin başarılarından vazgeçmeyi ciddi olarak istemeyecektir. Tarihte bundan başka bir zamandan daha fazla, onun büyük ve ucuz kolaylıklarına bağımlıyız. Doğrusu çünkü, kesinlikle ekonomik olarak bu zamanda zayıfız, başka seçeneğimiz yok, ama yaşamlarımızı daha basit, daha pratik, daha organize ve geniş menzilli yapabiliriz. Yalnız endüstri vasıtasıyla amaçlarımızı yerine getirecek ümidimiz var. O kendi başına bizi ekonomik üzüntüden koruyabilir. Fakat mekanizasyon ile yaşamın ruhu arasındaki anlaşmazlığı görüp buna parmak basan diğer kişiler eşit olarak haklıdır. Teknolojinin kendisine kadar birson olan rolünden kendini kurtarmasının ve kültür yaşamımızın ifadesi için bir ortam haline gelmesinin mümkün olup olmayacağı, bunun için tarihsel önemi olan bir sorudur.

Bu nasıl başarılabilir? Elbette ki ne endüstriyel meseleler üzerindeki etkisini gösteren estetik kaidelerin somucuyla ne de zorunlu olarak ayrı sahalara ikisini birlikte yığmakla. Teknolojinin daha yüksek anlamının tanımı zihnin tavrının üstündedir. Çağımızın teknolojik ilerlemenin sonunu göreceğini ve yeni bir tinsel dönemin başlangıcını öneren bu yorumlayıcıların yanlış olduklarını farz edelim, eğer teknoloji gücün sorumluluklar getireceğini onaylar ve eğer bu gerçeğe uzlaşabilirse bunu ileride göreceğiz. Bu tüm otoritenin çağlar boyu yapmak zorunda olduğu şeydir. Somunda eğer kaynaşmaya ihtiyacı varsa, hiçbirşey katlanamaz. Bu demek ki endüstriyel parçaların kaynağı ve metal konstrüksiyonların üretiminde son sözü söyleyenin mimar mı mühendis mi olduğunu sormak gereksizdir. Burada her alanda olduğu gibi organizasyona yönelik beceriler önemli ve herşey çalışma topluluğuna bağlıdır. Bunun en iyi kanıtı bu yolla inşa edilmiş birçok mükemmel binalarda

görülebilir, ki bu sanatsal hünerle teknolojik ince işin sentezinin tatmin edici olabileceğine dair özelemlerimizle ümidimizi arttırmayı sağlıyor.

Böylece teknoloji için bir yenilgiye inanmıyoruz, fakat evrimine inanıyoruz. Herkesin itiraf edebileceği gibi eğer sanat atölyelerin ve sponsorların ilgisine bağlı hale gelirse, özgürlüğünü ihmalden veya yanlışlıktan kaybetmesinden hala korkabiliriz. Zamanımız ustalıkta zengin olabilir ve yeni, taze sanatsal itici kuvvetler yolda olabilir, fakat şuanlarda ortaya çıkan çalışmalar dışarıdaki özel çevrelerde bir etki yapmadı ve evrensel bir harekete katkıda bulunmakta şimdiye kadar başarısız oldu.

Çağdaş sanat, formun bilinçli bir tahribi ve yıkımı üzerine yaklaşımı olarak bize göründü. Bir zamanlar Armoni ve Orantı denilene artık saygı duyulmuyor, ya da konstrüksiyon, biçim veya renk adı altında olsa da güzelliğin yerini çirkinlik aldı gibi gözüküyor. Kim söyleyebilir bize güzellik nedir? Hiçbir terim bundan daha göreceli değil: Değişti ve nesilden nesile değişmeye devam ediyor. Tüm ümit edebileceğimiz bütün bu örneklerin yerleştirildiği daha geniş içeriği anlamayı denemektir. O zaman çağdaş sanatın çok büyük problemlerle boğuştuğunu göreceğiz ve küresel olaylara katılması belirlenmiştir. Savaştan önce bile, kimsenin devrim ve çöküş hakkında en ufak bir fikri yokken, plastik sanatlar gelmekte olan çağın peygamberce sezinlemesi gibi şuan gözüken zevkin toptan bir yeniden gözden geçirmesini zaten gerçekleştirdi. Ve şimdi amaç açık hale geliyor: Bu yeni sanatın içeriği yeni bir strüktürel dizi için, farklı ve yeni armoniyi aramaktan daha az birşey değildir. Doğası semboliktir. Kısaltmalarla, spesifik ortamların ışığından veya belirli bir açıdan çok genel terimler içerisinde görünen cismin imalı açıklamalarıyla ilgilenir. Bunun için kavramsal boyutu ekleyerek, bu yeni sanat, formlarının anlatımı içinde semboller önerir. Bundan dolayı pitoresk bir sanat değil, kavramsal ve biçimsel sanattır. Buna rağmen biçimleri geleneksel değildir, fakat evrende varolan herşey içinde daha büyük uygunluğun bilinçliliğiyle şekillendirilmiştir. Bununla birlikte bu fikir henüz sanatları birleştirme kavramının farkına varabilen dış biçimleri içinde kendini doğru çıkarmadı. Sanatların tüm formları birleştirebilen ve esinleyebilen değişmez ruhun ideali hala zamanımızda mevcut değildir.

Ve bu estetiğin bir sorunu değil, ahlaksal farkındalıkla ilgilidir.

Tüm sanat formlarını birleştirme fikri mimarlıktan başlamalı ve devam etmelidir. Fakat kavram, çeşitli sanatların yalnız bir toplaması gibi anlaşılmamalıdır, aynen bir sergide olabilecek gibi, ne de sahte işbirliği içinde sanatları zorlayan bir dekoratif hüner gibi. Bu, bir nevi karşılıklı güven ve destek üzerine kurulu birbirleriyle bir çalışma olmalı. Bu sözcükler yeni gelmeyebilir, fakat bunlar temel olarak özgün birşeyleri temsil ediyor ki organik büyümenin ifadesine sebep olan maddelere toplam teslim ve bir kılavuz içermeyi yapının tavrı içinde ifade ediyorlar. Eğer bu gerçekleşirse, o vakit tüm süsleme lüzumsuz ve aynı zaman da yıkıcı bir hale gelecektir. Farklı maddeler dışındaki organik yaradılış ve dekorasyon için olan arzu temel karşılıklardır: Zihnin iki çelişkili tavrını temsil ediyorlar. Bir tanesi hemen hemen, strüktürel veya daha yüksek kurallarla ilişkisi içinde sembolik anlama gereksinen ahlaksız tüm süslemeler gibi suçlu çıkarmak için ayarılabilir. Ve böylece hüner ve ustalığı usta dokunuşla memnun bir şekilde muaf tutacağız. Nerde uygun ve gerekli ise, özgür sanatlarda, resimde ve heykelde şiddet ve ağırlığa hoşgeldin diyeceğiz. Bu ikisi için, gördüğümüz gibi, en iyi duyarlılıkta zanaatkarlık binanın modasından daha farklı değil. Bu yolla tüm sanatların resmi ilişkilerini yakın ilişkiler haline getirmeyi başaracağız. Sanatlar ve zanaatlar arasındaki gibi gülünç ayrılığı insanların nasıl yaptığını anlamayı umutacak bir sonuçla herkes birbirini destekleyecek ve düzenleyecek.

Yalnız, dünyanın bizim tecrübelerimizin toplamının işbirliği sayesinde başka şeylerin kavramını, daha yüksek gerçeği yaratabiliriz, aynen yaşamın kendisinin yalnız bizim toplam idrakımız sayesinde tamamen anlaşılacağı gibi.

olarak adını atmıştır. Ancak bu tezin ana konusu olan Peter Behrens'in endüstriyel tasarımcılığının detaylı ve önemli açıklamalarına girmeden önce Behrens'in tasarımcılığını ve gelişimini daha iyi anlayabilmek için kendisini ressam, grafik sanatçısı, mimar ve eğitimci olarak incelememiz kaçınılmazdır. Behrens'in yaşamında hepsi içiçe geçmiştir. Kronolojik olarak bir ayrımın sözkonusu olmadığı gibi, Behrens hayatı boyunca tüm bu faaliyetlerini sürdürmüştür. Elbette ki bazı dönemler birine diğerlerinden daha ağırlık vermiştir, fakat bu diğer ilgi alanlarından uzak durduğu anlamına gelmez. Tüm bunların sonucunda Behrens'in karşımıza komple bir tasarımcı kimliğiyle çıktığını görüyoruz ki bu da Behrens'in bu kadar başarılı ve duyarlı olmasının anahtarıdır.

4.1 RESSAM OLARAK PETER BEHRENS

Sanat üzerine eğitim almayı seçen Behrens, Hamburg'daki Gewerbeschule ve 1886 yılında da Karlsruhe'deki Kunstschule'den sonra Hamburglu bir sanatçı olan Ferdinand Brütt'ün Düsseldorf'ta özel öğrencisi olarak çalışmıştır. 1889'da Münih'e taşınmıştır ve Hugo Kotschenreichter'in yanında çalışmalarını sürdürmüştür.

Münih bu sıralar Almanya'nın sanatsal faaliyetlerinin merkeziydi. Behrens'in bu dönemdeki resim çalışmalarındaki üslubu, Realist ve Empresyonist üslupta çalışan Wilhelm Leibl veya Max Liebermann gibi ressamı izledi. Bu kişiler Fransız ve Hollandalı etkileri Alman resmine tanıştıran ressamlardı. Behrens 1890 yılında Hollanda'ya gitti ve orada Joseph Israels ("Luministen" in öncü kişilerinden) ve bir

grup Hollandalı ressamla tanıştı. Onların resimlerindeki ışık etkisiyle ilgilendi ki bu Münih çevrelerinde itibar gören birşeydi. Ayrıca Behrens Albert Neuhuis’le çalıştı. 1891 yılındaki “Entlassen” (Kovulmuş) isimli resminde kederli bir trenyolunun ve fabrika silüetinin karşısındaki bir işçiye göstermektedir. Aynı yıl yaptığı bir diğer resim ise “In Gedanken”(Düşüncede) isimli talosudur. Bu resimde de karanlık bir odada oturan bir adamı betimlemektedir. 1892’de yaptığı “Feierabend”(Paydos) isimli tablosunda karanlık bir limanı, rıhtım kenarındaki fabrika bacaları ve çelik strüktürlerle, su üzerindeki loş ışıkların yansımalarını betimler. (Şekil 4.1) Behrens’in bu erken resimleri fakir insanların ve endüstriyel bir manzaranın görüntüleridir. Alan Windsor’un da belirttiği gibi bu fabrika manzaraları Behrens’in daha sonraki yıllarda gerçek endüstri dünyasıyla olan ilişkisinin öngörüntüsüdür.



Şekil 4.1 “Feierabend”(Paydos). Yağlıboya Tablo, 1893.

Behrens’in Otto Eckmann, Hans Olde ve Hosteiner’le olan dostluğunun etkisiyle üslubu gelişti. Tüm bu sanatçılar renklerin ve ışığın aydınlatma etkilerini arttırarak, yumuşak, armonik tonlarla çalışmışlardır. Behrens 1892’de Münih Sezession’da yer aldı. Bu Alman Akademisinden sanatçıların oluşturduğu ilk resmi oturumdu. Franz von Stuck tarafından düzenlendi ve Uhde, Corinth, Trübner, Segantini, Israels ve diğerleri katıldı. 1893’deki ilk Sezession Sergisinde Behrens “Zecker bei Gelbem

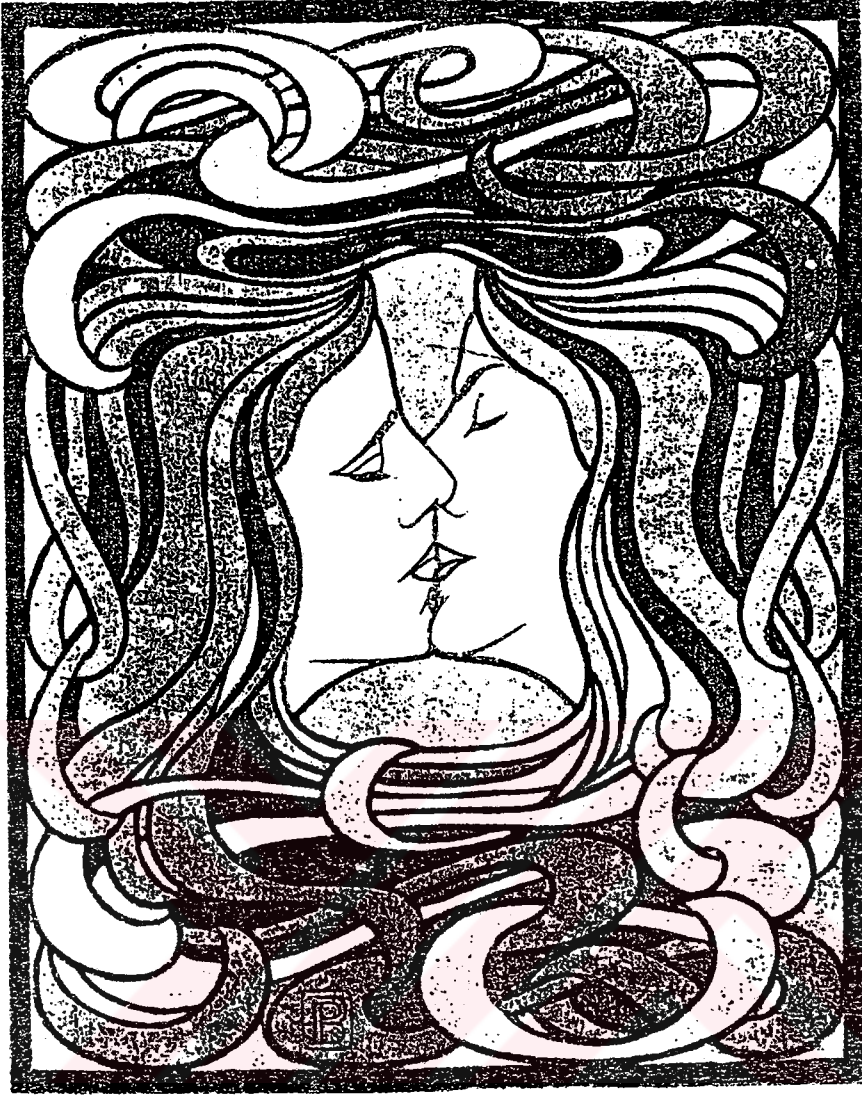
Lampenlicht”(Sarı Işık Altındaki Ayyaş) isimli tablosunu sergiledi. Bu resmin Max Klinger’in “Die Blau Stunde”(Mavi Saat) isimli tablosunu farklı bir şekilde anımsatması o dönemde büyük ilgi çekmişti.

Bu zamandan itibaren Behrens tam olarak sosyal realizmden uzaklaşmıştır. 1893’deki Sezession’da iki başka resim sergilemiştir. İlki “Vorfrühlung”(Erken Bahar);bu lila, kırmızı ve yeşil elbiseler içinde dans eden üç genç kızın kompozisyonudur, ikincisi “Abend”(Akşam) bir ağacın yanındaki yeşiller içindeki bir gençkızın resmidir. (Windsor, 1981, s.5, 6)

1894-95 sıralarında Behrens empresyonist tavırla birçok manzara resmi yaptı. 1896’da ilk defa İtalya’ya giderek daha sonra çok yakın dostu olacak oyun yazarı Otto Erich Hartleben ile tanıştı. İtalya’da yaşayan Hartleben ve dostları İtalya’ya sık sık giden Behrens’in de sonra katılacağı *Pan* isimli bir dergi çıkardılar. 1898’de Behrens Hartleben’in portresini yaptı, 1903’de de onun ahşap oymasını yaptı. (Şekil 4.8)

İtalya dönüşü Behrens Realizm ve Empresyonizme bir tepki olarak sembolist bir tavır içinde stüdyo kompozisyonlarına döndü. Ahşap oymayı bir ortam olarak ele alıp, Japon baskılarındaki gibi yeniden yorumladı. 1896’da yaptığı “Sturm”(Fırtına) ve “Schmetterlinge auf Seerose” ve 1898 yılında yaptığı “Der Kuss”(Öpücük) gibi ahşap oymaları Art Nouveou tarzındaki makaleler ve kitaplarda en favori motif ve türün en tipik örnekleri olarak uzun süre tanındı. İlk olarak *Pan* dergisinde görüldü ve Behrens bu dergiye çalışmalarını düzenli olarak vermeye başladı. (Şekil 4.3) “Der Kuss” isimli ahşap oymanın konusu, o dönem için cesaret işi kabul edilebilecek bir temaydı; dudak dudağa öpüşen, cinsiyetlerinin ayrımına kesin olarak varılamayan, ama kadın oldukları tahmin edilen iki insanın simetrik kompozisyonuydu. (Hoeber, 1913, s.5) (Şekil 4.2)

1899 yılında yaptığı Bismarck’ın portresi ve “Winterlandschaft”(Kış Peyzajı) isimli iki ahşap oymadan sonra 1903 yılında gerçekleştirdiği dostları Dehmel ve Hartleben’in portrelerinde yine ışık ve gölgeyi kullanarak oymacılığında güçlü ve dramatik bir etki yaratmıştır. (Şekil 4.6, 4.7, 4.8, 4.9)



Şekil 4.2 “Der Kuss” (Öpücük). Ahşap oyma, 27.2 x 21.7 cm.,1898.

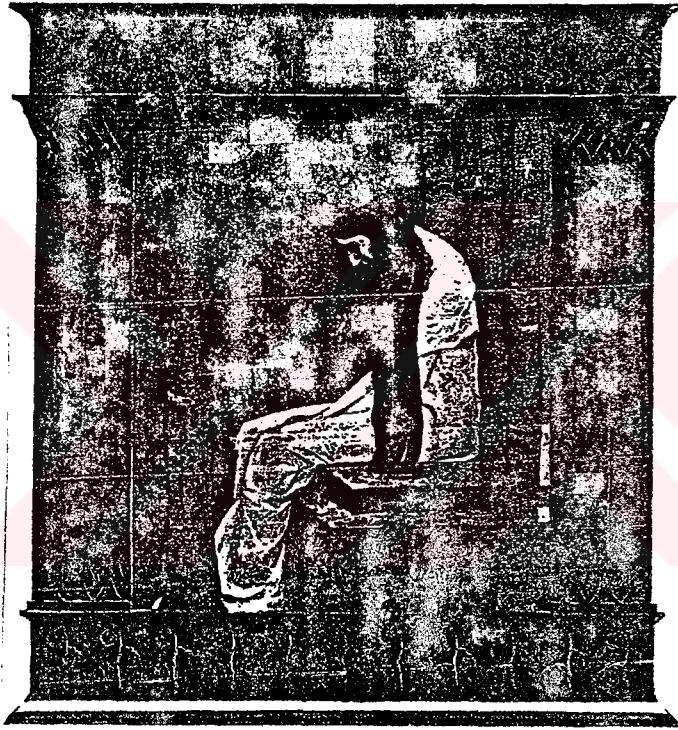
Behrens'in 1897 yılında yaptığı en önemli üç yapıtı karısı Lili'nin portresi, “Die Trauer”(Acı) ve “Ein Traum”(Bir Düş) isimli resimleridir. Karısının portresinde arka plan ve resmin çerçevesi susam çiçeği motifleri ile dekore edilmiştir. “Die Trauer” isimli resminde uzun saçlı bir genç kadın, başını öne eğmiş, yüzünde müthiş hüznü bir ifadeyle oturmaktadır. “Ein Traum”(Bir Düş) isimli resminde ise yerde uyuyan, sağ elinde bir keman olan çıplak bir gencin yanında, resmin tam merkezine yerleştirilmiş ince, üstü örtülü, sanki cennete bakar gibi yukarılara bakan, ışık saçan yüzüyle bir kız durmaktadır. Bu kız adeta Boticelli'nin Venüs'ünü ya da Michelangelo'nun “Havva'nın Doğuşu”nu andırmaktadır. Bu resimde Behrens'in

tasarımındaki yaşam boyunca sahip olduğu tüm karakteristik özellikleri bulmak mümkündür. Kapalı, statik formlarda merkezi ve simetri içindeki kompozisyonda geometrik temelin altı çizilmiştir. “Die Trauer” ve “Ein Traum”; bu iki resim de 19. Yüzyılın sonlarında Almanya’da popüler bir teknik olan, renkleri sabitlemek üzere, silika ile yapılmıştır. Freskimsi bir görünümü olan bu resimler sulu, camsı bir etkiyle resmedilmiştir. (Windsor, 1981, s.8, 11) (Şekil 4.4, 4,5)

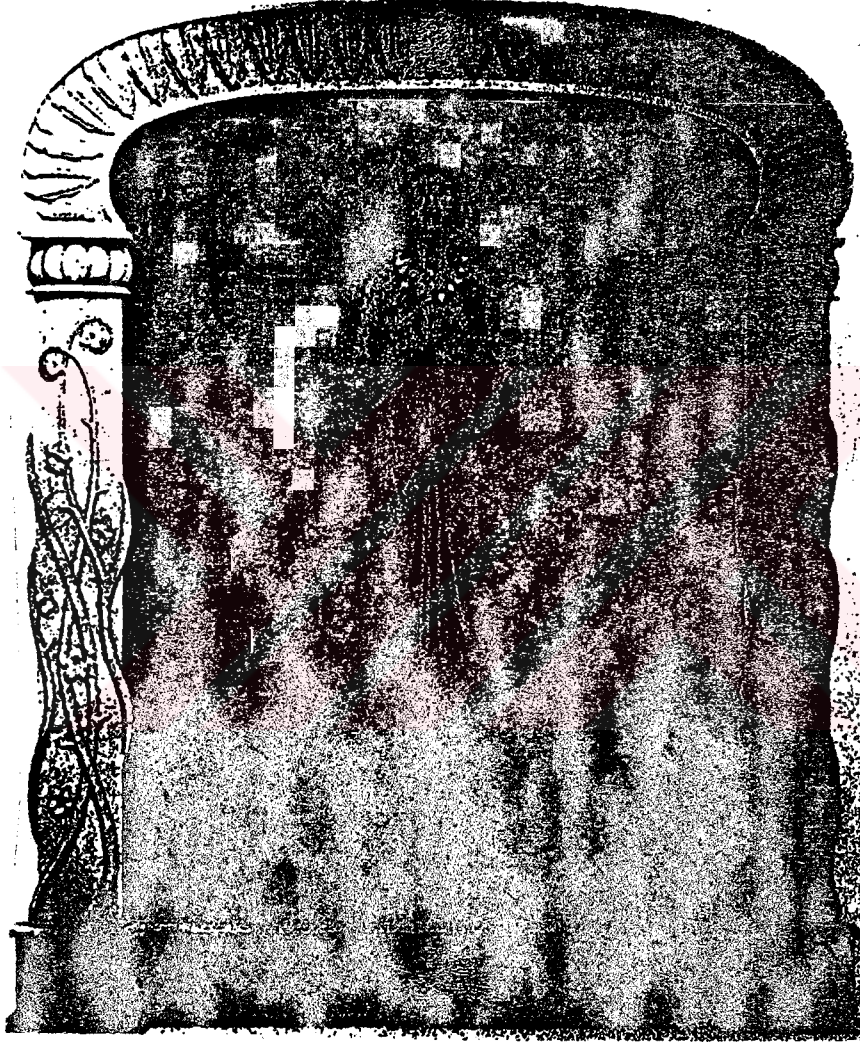


Şekil 4.3 “Sturm” (Fırtına). Ahşap oyma, 49.5 x 65 cm., 1896.

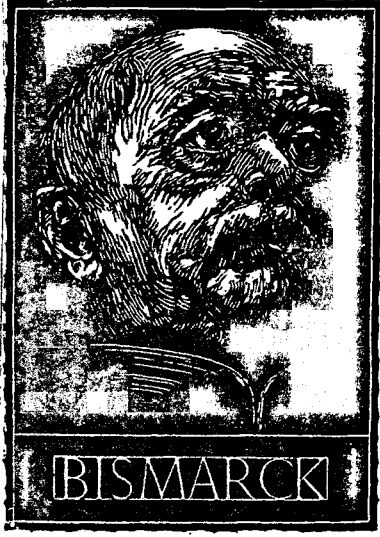
Peter Behrens 1890’lı yıllarda düzenli olarak yapıtlarını sergilemiş, bu dönemdeki resimleri ve ahşap oymalarıyla on yılın sonunda fikirlerini açıklamış olsa da uygulamalı sanatların tarafına geçerek resim yapmaktan vazgeçmiştir. Resim çalışmalarıyla beraber yürüttüğü grafik çalışmaları, cam, porselen, mücevher ve mobilya tasarımları daha sonra ağırlıklı olarak tasarım ve mimari üzerinde yoğunlaşmıştır. Ressam kişiliği uygulamalı sanat ve tasarıma geçmesine önayak olmuştur.



Şekil 4.4 "Trauer" (Acı). Silika pastel, 1897.



Şekil 4.5 “Ein Traum” (Bir Düş). Silika pastel, 1897.



Şekil 4.6 Bismarck'ın Portresi.
Ahşap oyma, 35.2 x 24.6 cm.,
1899.



Şekil 4.7 "Winterlandschaft"
Ahşap oyma,
26.6 x 21.2 cm., 1899.



Şekil 4.8 Hartleben'in Portresi.
Ahşap oyma, 53.5 x 39.5 cm.,
1903.



Şekil 4.9 R. Dehmel'in Portresi.
Ahşap oyma,
46 x 30.7 cm., 1903.

4.2 GRAFİK SANATÇISI OLARAK PETER BEHRENS

Behrens'in ilk kaligrafi çalışmaları Deutsche Kunst und Dekoration Dergisinin 5. sayısındaki başlıklarda görülmüştür. (Şekil 4.10) Bu başlıklar Art Nouveau stilindeki grafik sanatıyla ilintili ince, canlı harflerden ve dekoratif floral çerçevelerden oluşmaktadır. Glaspalast'daki Münih Arts and Crafts Sergisinin bülten başlığı çok tipiktir. Bunu Otto Julius Biebaum'un 1898'deki takvim kitabı "Der Bunte Vogel" için yaptığı tipografik süsleme ve planın başarısı izlemiştir. (Şekil 4.11) Behrens aynı zamanda kendi ahşap oymalarının başlıklarını da çizmiştir. Bismarck'ın ahşap oymasında Romen karakterini kullanmıştır, Hartleben'in ve Dehmel'in portrelerinde ise sans-serif blok harfleri kareler içine yerleştirmiştir. (Windsor, 1981, s.38)



Şekil 4.10 Deutsche Kunst und Künstler Dergisinin dekoratif başlığı, 1899.



Şekil 4.11 Behrens'in tasarladığı "Der Bunte Vogel" in kapağı, Münih, 1898.

Giriş bölümünde de belirttiğimiz gibi Behrens, Friedrich Nietzsche'den ve çalışmalarından çok etkilenmiştir. Nietzsche'nin dünyayı, içinde yaşamak için dayanabilinir hale getirmek üzere tekrar kurma çağrısı ve gerçek ile sanat arasındaki tezatlığın canalcı önemi Behrens'in AEG ve endüstri için olan çalışmalarını daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. Behrens bir Nietzsche hayranı olarak, bir sanatçının gündelik yaşamın yalancılığına ve hayallere bir alternatif yaratabilecek ender rastlanan, yetenekli bir kişi olması gerektiğini görmüştür. Nietzsche'nin dediği gibi: "Yalnız bir dünya var, ve bu, anlamı olmayan, yanlış, zalim, çelişkili ve ayartıcı bir dünya. Böylece bir dünya gerçek dünyayı oluşturur. Bu gerçeği yenmek için yalanlara ihtiyacımız var. Gerçek yok olmasın diye sanata sahibiz." Sanat, gerçeği kanıtlamanın ve üstesinden gelmenin bir anlamı haline gelmektedir ki, bu da Nietzsche'nin sözünü ettiği güce karşı iradedir. Behrens'in endüstri ve teknolojinin gücünü ve gerçeğini sanatla, tasarımla anlayıp, yorumlaması bu noktada Nietzsche'nin fikirleriyle paralellik göstermektedir. Behrens Nietzsche hayranı olarak, onun "Also Sprach Zarathustra" (Böyle buyurdu Zerdüş) isimli kitabının kapak tasarımını 1902 yılında yapmıştır. (Buddensieg, 1984, s.viii) (Şekil 4.12)

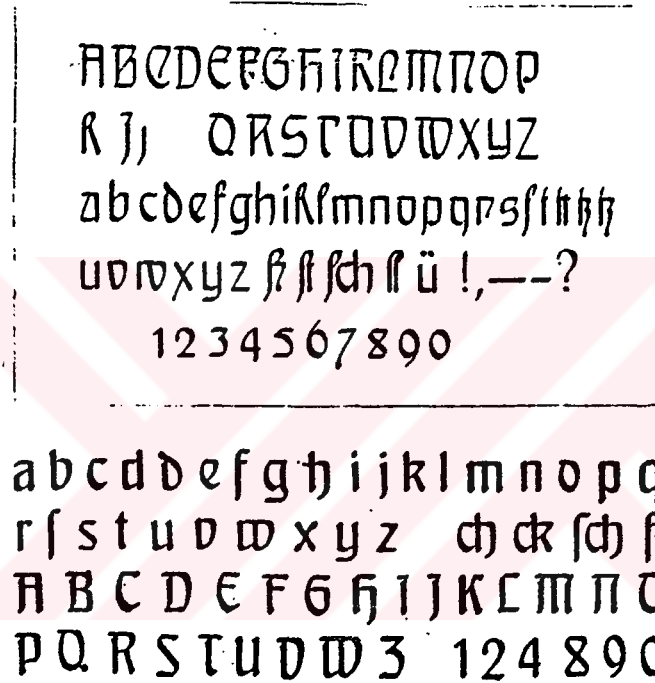


Şekil 4.12 Behrens'in Nietzsche'nin "Böyle Buyurdu Zerdüş" isimli kitabına yaptığı kapak, 1902.

Tasarladığı ilk harf basım karakteri Deutsche Fraktur'un bir çeşidi olan *Behrens-Schrift*'tir. (Şekil 4.13) Bu karakter ilk kez Offenbach-am Main'daki "Rudhard'sche Giesserei" matbaası tarafından hazırlanan bir tanıtım baskısında kullanılmıştır. Rudhard'sche Giesserei, Klinspor Kardeşlerin matbaasıydı. Yayımcı Euge Diederichs, Behrens'i onlarla temasa geçirmiştir. Klinspor Kardeşler Almanya'daki güzel basımın Rönesansına öncülük etmişlerdi. Behrens'in Hamburg ve Münih günlerinden arkadaşı Otto Eckmann'ın basım karakterini 1900'da basmışlardı ve büyük başarı kazanmıştı. Fırça ile tasarlanmış ve Japon basımlarından etkilenilmiş, bitkisel süslemelerle birleştirilmiş bir karışımdı. Fakat Behrens Eckmann'ın basım karakterini çok okunaklı bulmasına rağmen, prensip olarak güzel bulmadığını belirtmiştir. Behrens'e göre saf formu içinde Japon ve Çin karakterleri güzeldir, ama Eckmann'ın karakterlerinin kendi biçim gelenekleri ile bağdaşmadığını söylemiştir. Gerçekten ciddi kitaplar için ciddi stili olan basım karakterlerine ihtiyaçları olduğunu belirtmiştir. Herşeye rağmen, Eckmann gibi, Romen ve Gotik harf karakterlerinin birleşimi olan Behrens-Schrift elyazısına dayanmaktadır. Sade ve dikkatlice oranlanmıştır ve gotik elyazımına dayanmaktadır. (Windsor, 1981, s.39) Behrens'in Düsseldorf'da beraber çalışmak için aradığı grafik tasarımcısı Fritz Ehmcke, Behrens-Schrift'i bir çelik iskeletle karşılaştırmıştır. Mesela; büyük harfler "A", "E", "F", "G" ve "H"nin çapraz çizgileri küçük harflerin üstüyle aynı çizgidedir. Büyük harfler "F", "J", "L", "M", "P", "W" ve küçük harfler "g", "p" ve "s" yaygın kullanımdaki geleneksel Fraktur basım karakterine çok yakındır. Tüm yuvarlatılmış biçimler açısız yapılmış ve harfler uzun ve dardır. Behrens tanıtım notunda (Von der Entwicklung der Schrift) bu harf formlarının tarihsel analizini ve kendi karakterini tartışmıştır. Yeni basım karakterinin bir gelenekten beslenerek, tüm devrin malzemeleriyle ve yeni ruhuyla uyum içinde gelişebileceğini belirtmiştir. Kendi basım karakterinin kesin formu için gotik karakterdeki teknik prensibi ve tüykalemin vuruşunu aldığını söylemiştir. Aynı zamanda daha Alman bir karakter yaratabilmek için gotik harflerin oranlarının, yüksekliklerinin, genişliklerinin ve vuruşların kalınlıklarının Behrens üzerinde etkisi büyük olmuştur. (Windsor, 1981, s.40) Behrens harflerin okunabilirliği ile ilgili olarak da şunları söylemiştir:

“Biri düzenli bir şekilde okurken, uçan bir kuşu veya dörtlüde koşan bir atı görür. Hayvanın bireysel uzuvlarının şekillerini ya da ansal pozisyonlarını farketmeksizin, ikisi de hoş fenomenlerdir. Bir bütün olarak çizgi ve yazı temelde aynıdır.”

Behrens’in kendi elyazısı da güçlü, ritmik, güzel ve kolay okunurdu.(Windsor, 1981, s.41)



Şekil 4.13 Behrens-Schrift, 1902. Behrens’in özgün kaligrafisi.

Behrens’in ikinci basım karakteri, *Kursiv* 1906-7 yıllarında tasarlanmıştır. Bu yine Klinspor Kardeşler tarafından basılmıştır. Behrens-Schrift’ine çok yakın, akıcı, seçkin bir karakterdir, fakat Romen karakteri ile eski moda siyah harfin birleşmesinin serbest girişimidir. Erken Romenesk Alman basım karakterlerine dayalı ve Behrens-Schrift’den farklı olarak daha yumuşak, daha kavisli formludur. Dikkatlice oranlanmış ve gereksiz gösterişten veya keyfi kalınlıklardan arındırılmıştır. Büyük harfler “A”, “F”, “H” ve “M”de sertçe yükselen vuruşlar vardır. Uzun, güçlüce kavisli küçük harfler “s” ve “a” ve “g” Kursiv basım karakterinin çizgilerine canlandırılmış, ritmik bir salınım vermiştir. Kursiv’le birlikte tasarlanan tipografik

süsleme hoştur. Behrens'in buradaki görüőü süslemenin soyut ve gayri şahsi olması gerektiği şeklindedir. Kursiv için tasarımlar Yunan çömlekçiliğinden türeyen hafif geometrik örüntüler ve spirallerden oluşmaktadır. Bu dönemde mimarlığında da bu tip örüntüleri dekorasyon olarak olarak kullanmaktaydı. (Şekil 4.14)



Şekil 4.14 Behrens Kursiv und Schmuck, 1907.

Behrens Prusya Ticaret ve Sanayi Bakanlığının himayesinde tipografi ve kaligrafi üzerine iki kurs düzenlemiştir. Bu kurslar Behrens, Ehmcke ve Anna Simmons tarafından teknik öğretmenlere ve tasarım okullarına verilmiştir. 1906'daki ilk kurs

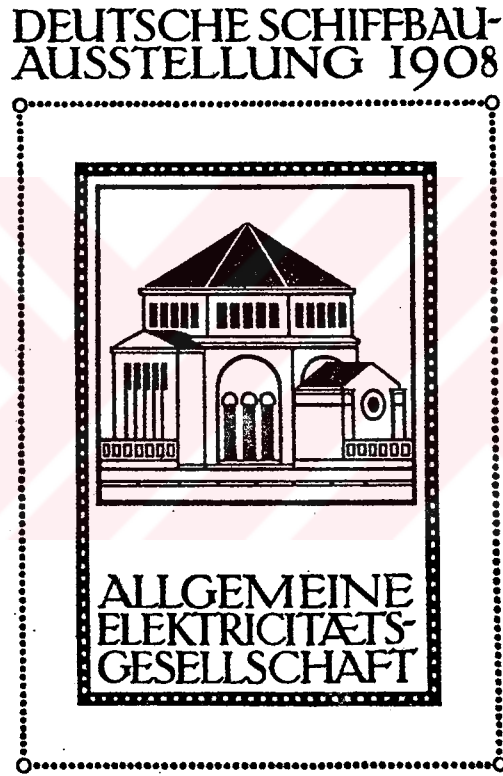
için Behrens, Hermann Muthesius ve Harry Graf Kessler'in tavsiyesiyle Edward Johnston'ın İngiltere'den getirilmesine çalışmıştır, fakat onun yerine sonuçta Alman öğrencisi Anna Simmons gelmiştir. Behrens'in AEG ile çalışmaya başlamasından kısa bir süre önce, Temmuz-Ağustos 1907'de yapılan Düsseldorf Schriftkursus'a Anna Simmons da katılmıştır. Bir sonraki kurs 1909 yazında, Behrens'in o zaman yaşadığı Berlin'de Neubabelsberg'de yapılmıştır. Anna Simmons, Johnston'ın "*Writing, Illuminating and Lettering*" isimli eserini Almancaya çevirmiştir ve Paul Wallot'ın Reichstag Binasının cephesine konulan taş yazıt için, "*Dem Deutsche Volke*" isimli anıtsal yazıtının detaylandırılmasında Behrens'le birlikte çalışmıştır. İlk olarak İmparator Kaiser bina üzerindeki bu demokratik yazıtın bronz harflerinin yerleştirilmesini yasaklamıştır. Kaiser binanın zevksizlik örneği olduğunu öne sürerek, zorlama bir tavır içine girmiştir. Buna rağmen Behrens ve Simmons 1909'da yazıtı tasarlamışlardır. Ancak bina, 1933'deki yangında ve 2.Dünya Savaşı sırasında Berlin'in bombardımanında zarar görmüştür. Fakat yazıt ayakta kalmış ve gururla dikilmeye devam etmiştir. Revağının yenilenmesinden sonra restore edilmiştir. (Şekil 4.15)



Şekil 4.15 Reichstag, Paul Wallot, 1882-94. Behrens ve Simmons tarafından tasarlanmış yazıtı, 1909.

Behrens, Anna Simmons'ı çok yönlü tavsiyelerinden, antikite ve ortaçağ kaligrafi tekniği hakkındaki bilgisinden ve Morris, Johnston ve diğerlerinden gelen İngiliz kaligrafi okulu ile olan yakınlığından ötürü takdir etmiştir. (Windsor, 1981, s.41, 42)

Behrens'in bir sonraki basım karakteri *Behrens-Antiqua*'dır. Bu karakteri ilk defa AEG pavyonunu tasarladığı *Deutsche Schiffbauausstellung* için hazırladığı katalogda kullanmıştır. (Sharp, 1978, s.8) (Şekil 4.16)



Şekil 4.16 Behrens'in Alman Gemi Yapımı Sergisi için tasarladığı katalog, 1908.

“Behrens Antiqua” Roma alfabesidir. 5. yüzyıldaki harflerden esinlenilmiş, Morris'in “Golden Type”ından veya Emery Walker'ın “Doves”undan farklılık göstermektedir. Kendi çalışmasının ana esin kaynağı olarak kullandığı Karolenj ve erken Romanesk mimarlık için Behrens'in duyduğu çağdaş coşkuda paralellik vardır. (Şekil 4.17)



Şekil 4.17 Behrens-Antiqua'yı ve dekoratif elemanları gösteren Klingspor kataloğu.

Ocak 1906'da Behrens'in Berlin'deki *Alman Yüzyıl Sergisi* için yaptığı afişte "Antiqua"'nın bir örneği görülmektedir. Bu afişin harf yazımı, ki göreceli olarak hantal olabilir, Behrens-Antiqua'da göze çarpan bazı kısımlara, kuvvetlice vurgulanmış harflerin dikey alt vuruşlarına, diyagonal üst vuruşların değişmez kalınlıklarına ve üçgensel seriflere sahiptir. (Şekil 4.18) Behrens Antiqua'nın ilk örnekleri Ekim 1908'de basım karakteri yayınlanmadan önce bazı yerlerde görülmüştür. Bunlar; Rathenau-Adresse için 1907 gibi erken bir tarihte kullanılan "D" harfi ve yine 14 Nisan 1908'de AEG firmasının 25. yıldönümü için kullanılan AEG Festschrift'tir. İlk "A" harfi aralık 1907'deki *Kunst und Künstler*'de basılmıştır. (Şekil 4.19, 4.20)

Behrens-Antiqua'da, çizgilere yürüyen bir hareket verilmiştir. Yatay tutularak kullanılan dolmakalemle üst ve alt çizgiler keskince birbirinden ayırt edilmektedir. Sert, düz çizgiden çıkan tek harf uzun, sürünen kuyruğuyla Q'dur. Basım harfinin dikdörtgensel karakteri, yatık tutulan dolmakalemin kullanımıyla Behrens'in yaratıcı faaliyetinin bir simgesidir. Tipografi üzerine çalışırken aynı zamanda geometrik biçimlenişleri tasarımıyla temel olarak kullanan Behrens'in bu tutumu tamamen mimarlık yaklaşımıyla paralellik göstermektedir. Aynı zamanda Almanya'da zamanın büyüyen rasyonellizminin de güçlü bir vurgusu vardır.



Şekil 4.18 Alman Yüzyıl Sergisi için Behrens'in tasarladığı afiş, 1906.



Şekil 4.19 Behrens'in Rathenau için tasarladığı adres yazısı, 1907.



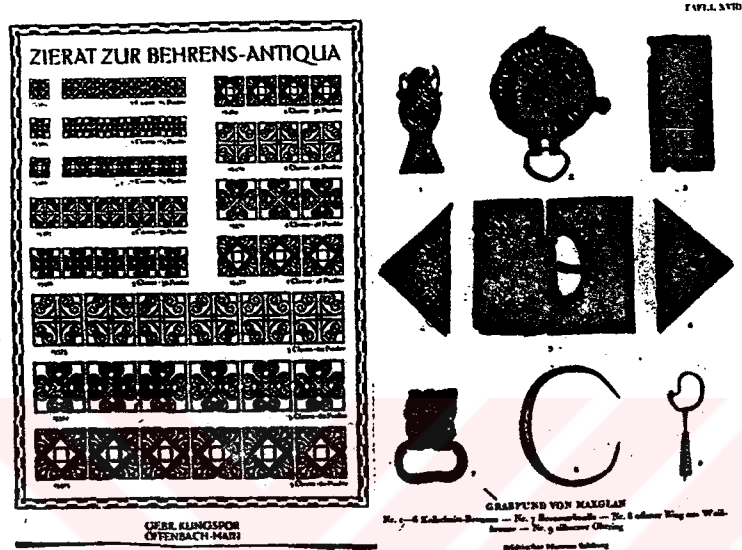
Şekil 4.20 Behrens'in AEG'nin 25.yıldönümü için tasarladığı kutlama kitabı, 1908.

Antiqua ile beraber bulunan dekoratif süslemeler Alois Riegl'in ünlü çalışması "Die Spatrömische Kunstindustrie nach Funden in Österreich-Ungarn (1901)"nın konusu olan Avusturya ve Macaristan'da bulunan geç Roma bronz ve gümüş mezar eşyalarından (tokalar vs.) türetilmişlerdir. Behrens bu kitap için illüstrasyonlar yapmıştır. Riegl'in çalışmasının teorik bölümünü dikkatlice okumuş olan Behrens Riegl'in eski sanattaki stil ve örüntünün analizinde önerilen tasarım prensiplerini uygulamıştır. (Şekil 4.21) Behrens kendisini Rönesans'daki bir sanatçı gibi, düşünmüştür. Hem modern ihtiyaçlara hizmet etmiştir, hem de zamanının formlarını oluşturmuştur. Kendi neslinden birçok Alman sanatçı gibi modern Alman kültürünün verimli, doğal ve sağlıklı sanatsal ifadesini bulmaya çalışıyordu.

Behrens-Antiqua için ilk tasarımlarında figüratif detay veya bazı grotesk kafalar olmaksızın hayvan stilinden çizilmiş örüntü elemanlarını kullanmıştır. Riegl'e göre eski zanaatçıların uyguladıkları yöntem ön ve arka planı eşitlemek ve formları birbirinden koparmaktır. Behrens tasarımlarında ve tipografisinde bu yolla şekillerin birbirleriyle ilişkilendirilmesine girişmiştir ve tüm motifleri bir düzlem üzerinde kullanmıştır.

Behrens-Antiqua sıkça AEG ürünleri için kullanılmıştır ve AEG harf karakterinin temelini oluşturmuştur. Behrens sık sık değişik Romen harf karakterleri ile özel

yazıtlar veya başlıklar çizmiştir. 1 Ağustos 1906'da yayınlanan AEG Zeitung'un başlığı buna örnektir. Emil Rathenau'ya yazdığı adresler veya Berliner Elektrizitäts-Werke'den AEG'ye 25. Yıldönümü için yazılmış kutlama mesajı Behrens-Antiqua'nın ilk örneklerinin ve dekorasyonlarının karışımı içinde uygulanmıştır. (Windsor, 1981, s.44, 45, 46)



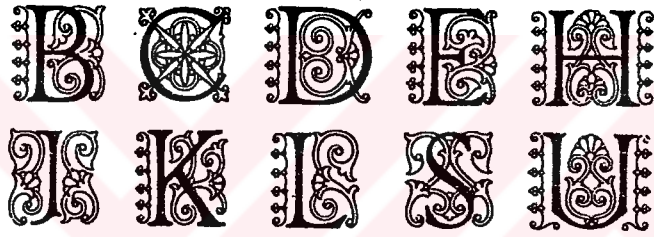
Şekil 4.21 Behrens'in dekoratif elemanları ve geç Roma bronz yontuları. A.Riegl'in "Spatrömische Kunstindustrie" isimli eserinden, 1927.

Behrens'in son basım karakteri Kligspor tarafından yayınlanan *Medieval*'dı. 1906-7 yıllarında başlandı, 1909 ve 1913 yılları arasında geliştirildi ve en sonunda 1914'de yayınlandı. Canlı, kayan serifleri ve "h", "d" ve "s" gibi küçük harflerdeki uzun, fırlayan üst çizgileriyle bir Rönesans basım karakteridir. "p" ve "g"nin fırlayan alt kısımları kısa ve sıkıdır. Göreceli olarak alt ve üst çizgilerde küçük bir farklılık vardır. Hafif, ritmik ve sıcak bir alfabedir. Schauer bunu ciddi, ağır Antiqua'nın zarif kızkardeşi olarak nitelemiştir. Harflerin kesişimindeki tuhaf üçgensel kalınlaşmalar bir yeniliktir. Çift s özellikle yalın ve incedir. (Şekil 4.22)

Zaman zaman Behrens ya sans-serif tasarlamıştır ya da kullanmıştır. Daha önce belirtildiği gibi erken dönem ahşap oymalarında bunları uygulamıştır. Feste des Lebens und der Kunst için basit sans-serif kullanmıştır ve Delmenhorster Linoleum Fabrik'in (1906'da Dresden'de) pavyon sergisi için ve halk ürünü için de bir tane

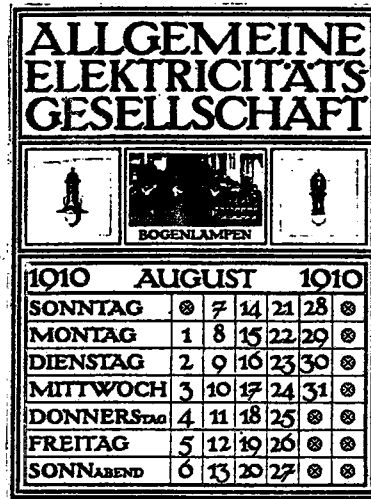
tasarlamıştır. Bir başkası 1908'deki Noel ağaç ışıkları için AEG kataloğunda kullanılmıştır. (Şekil 4.29) Aynı özellikteki bir başka yazım 1910 yıllarında çekilmiş bir fotoğrafta, Berlin'deki AEG showroomlarının vitrin camlarında görülmektedir. Tarihsiz bir grotesk veya sans-serif için olan, Berlin'deki özel bir koleksiyonda bulunan tasarım 1916'daki AEG'nin standart basım tipi olan harfin tasarımı olarak görülmüştür ve çeşitli amaçlar için kullanılmıştır. Edward Johnston'ın Londra Metrosu için İngiltere'de tasarlamış olduğu sans-serifle dikkat çekici bir paralelliktedir. (Windsor, 1981, s.47)

Friedrich der Große



ZUR AUFLÄRUNG

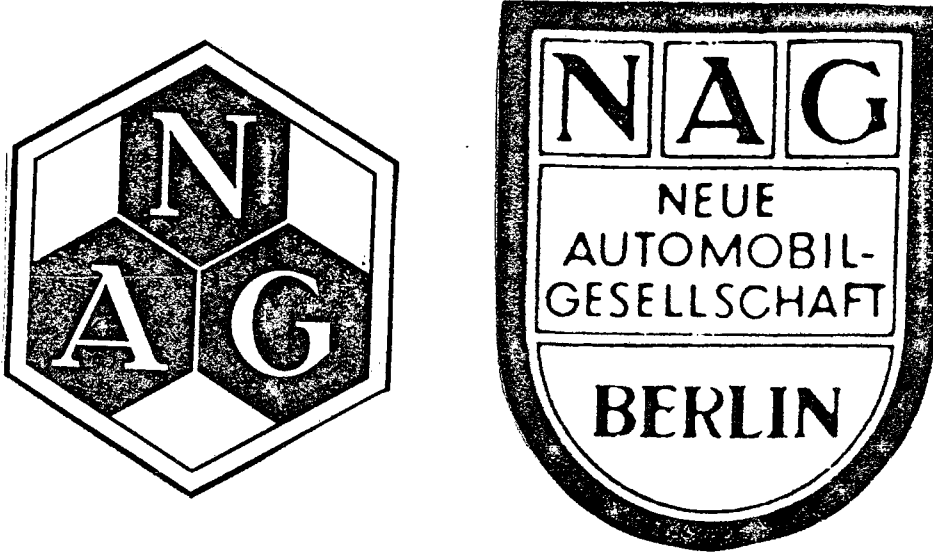
Şekil 4.22 Behrens Mediaeval (üstte), 1914 ve Antiqua'nın ilk örnekleri ve büyük harfleri, 1908.



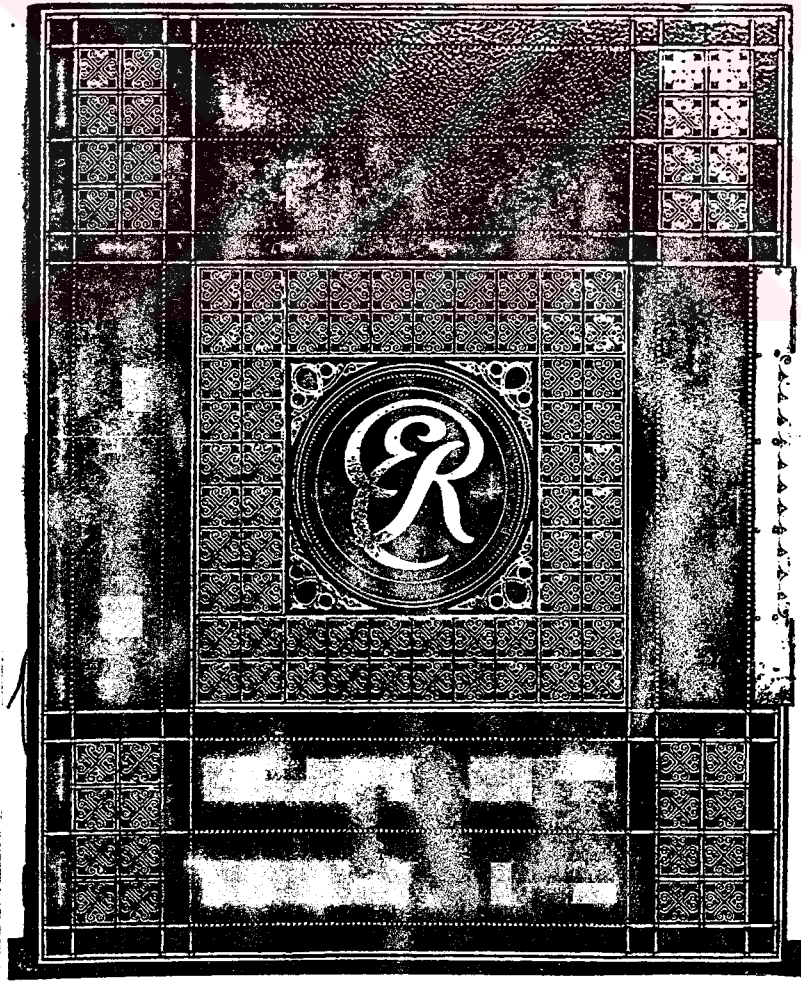
Şekil 4.23 Behrens'in 1910 yılı için tasarladığı AEG takvimi.



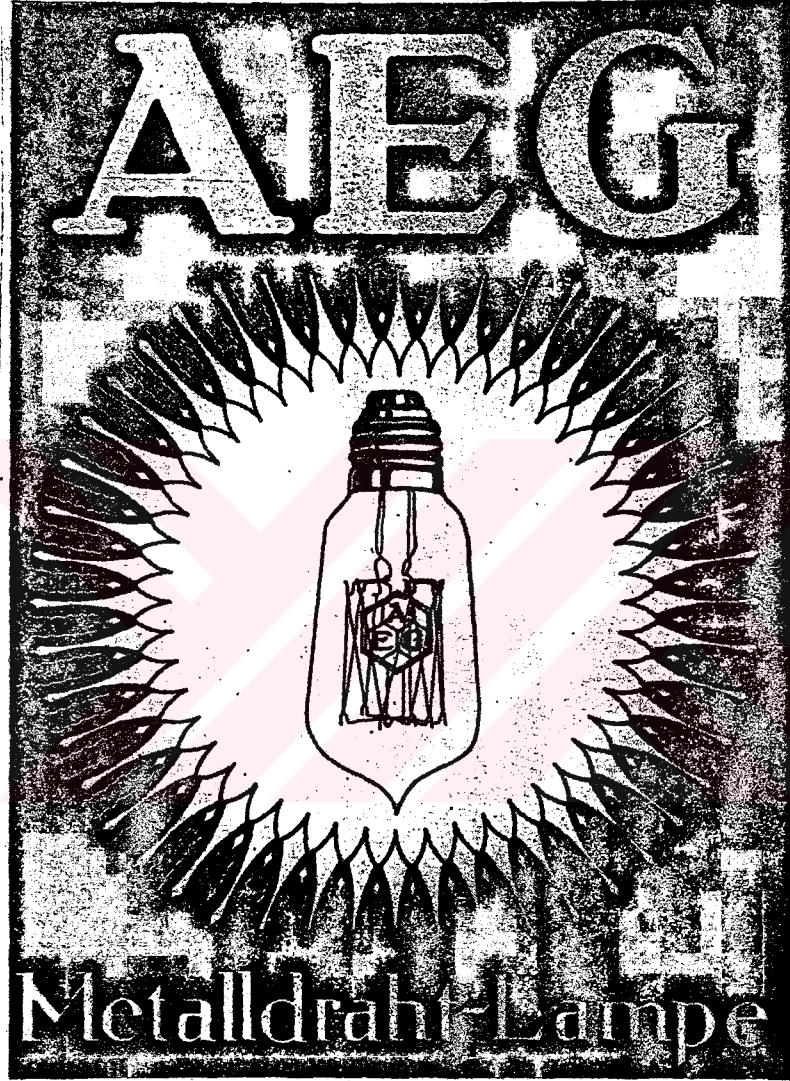
Şekil 4.24 Behrens'in 1907, 1908, 1908 ve 1912 yıllarında tasarladığı AEG logoları.



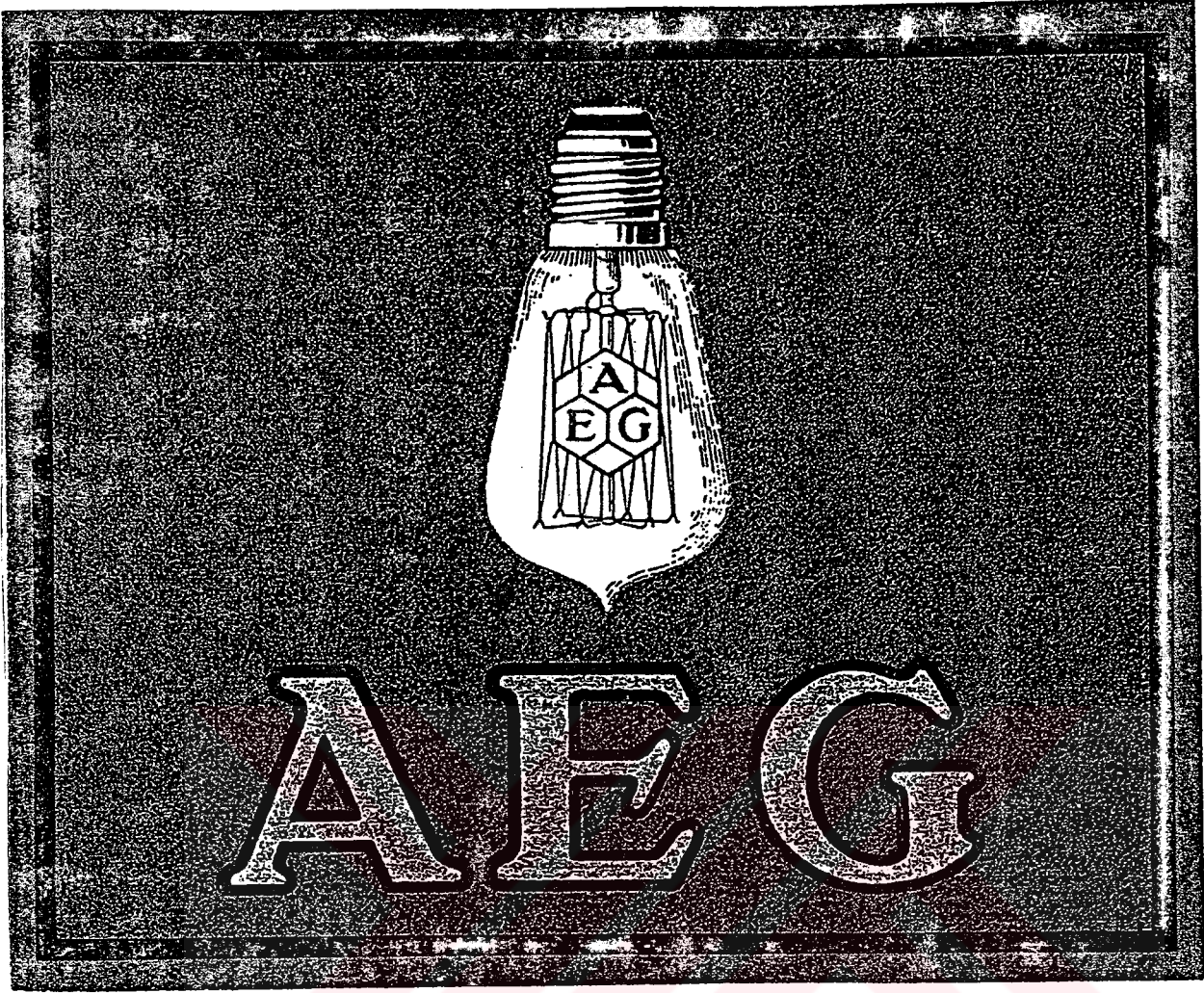
Şekil 4.25 Behrens'in 1910 ve 1911 yıllarında tasarladığı Neue Automobil-Gesellschaft'in ticari markası.



Şekil 4.26 Behrens'in Emil Rathenau için tasarladığı ödül belgesi, 1908.



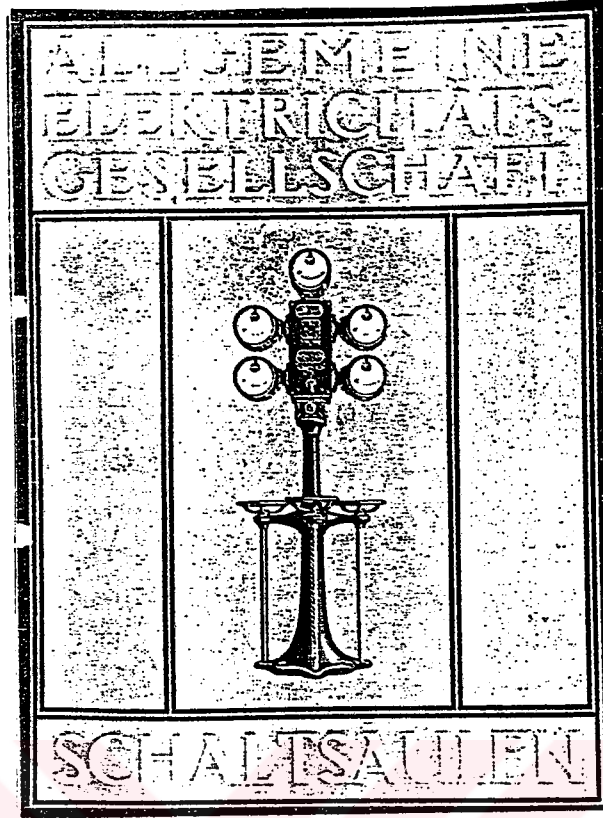
Şekil 4.27 Behrens'in broşür için tasarımı.



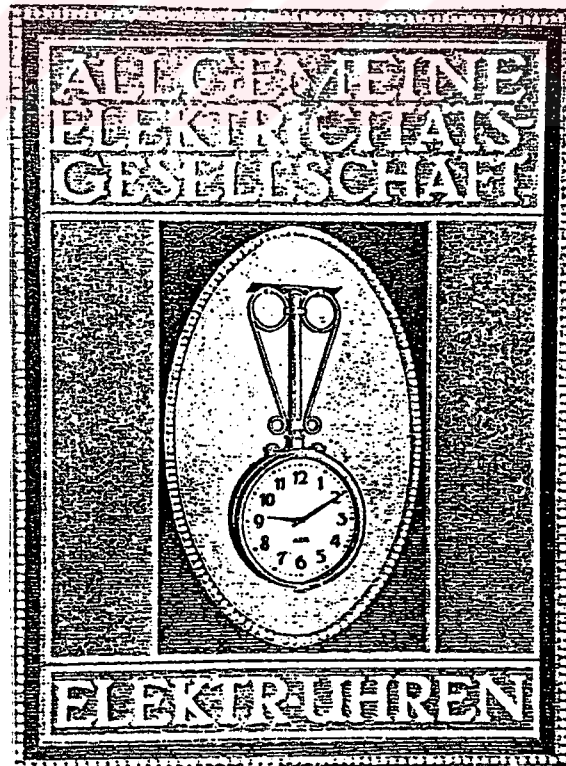
Şekil 4.28 Behrens'in AEG'nin metal telli lamba için tasarladığı rehber.



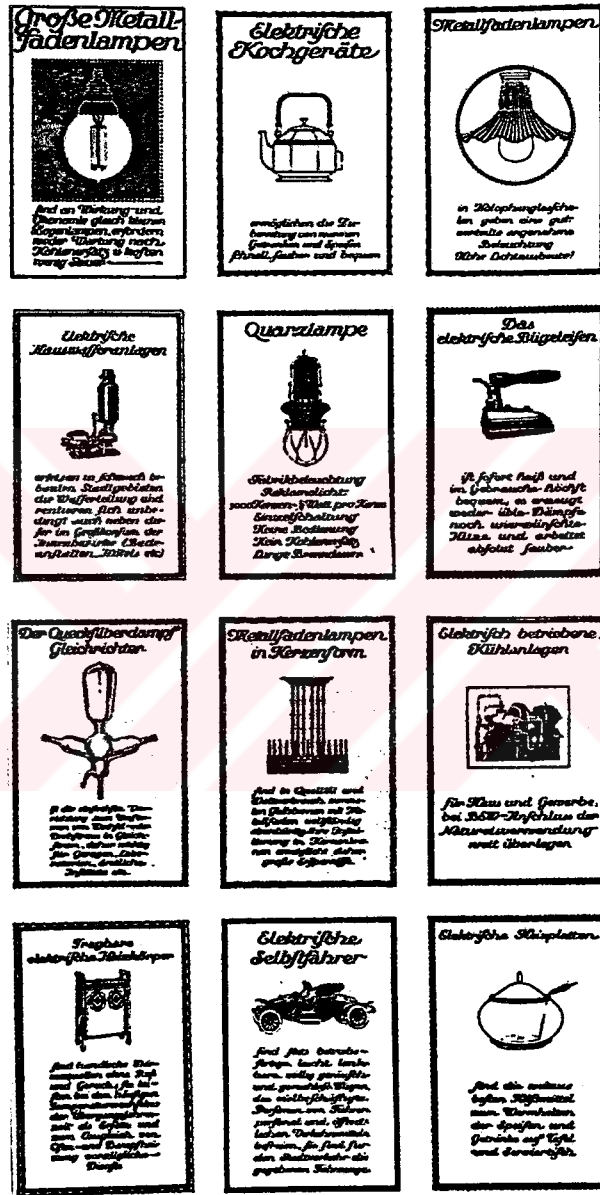
Şekil 4.29 Katalog Başlığı: Noel ağacı aydınlatması, 1908.



Şekil 4.30 Behrens'in tasarladığı bir başka katalog, 1911.



Şekil 4.31 Behrens'in tasarladığı "elektrikli saatler" rehberi.



Şekil 4.32 Behrens'in AEG ürünleri için tasarladığı ilanlar, 1909-1910.

4.3 MİMAR OLARAK PETER BEHRENS

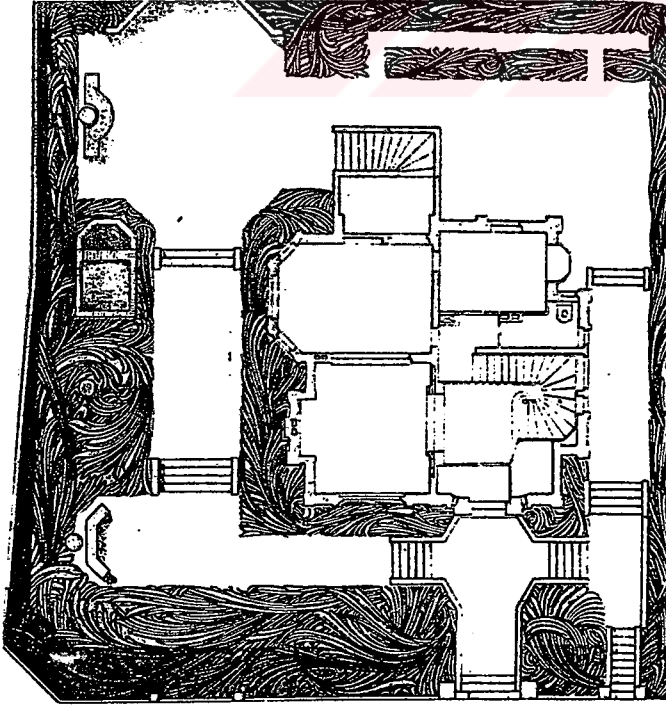
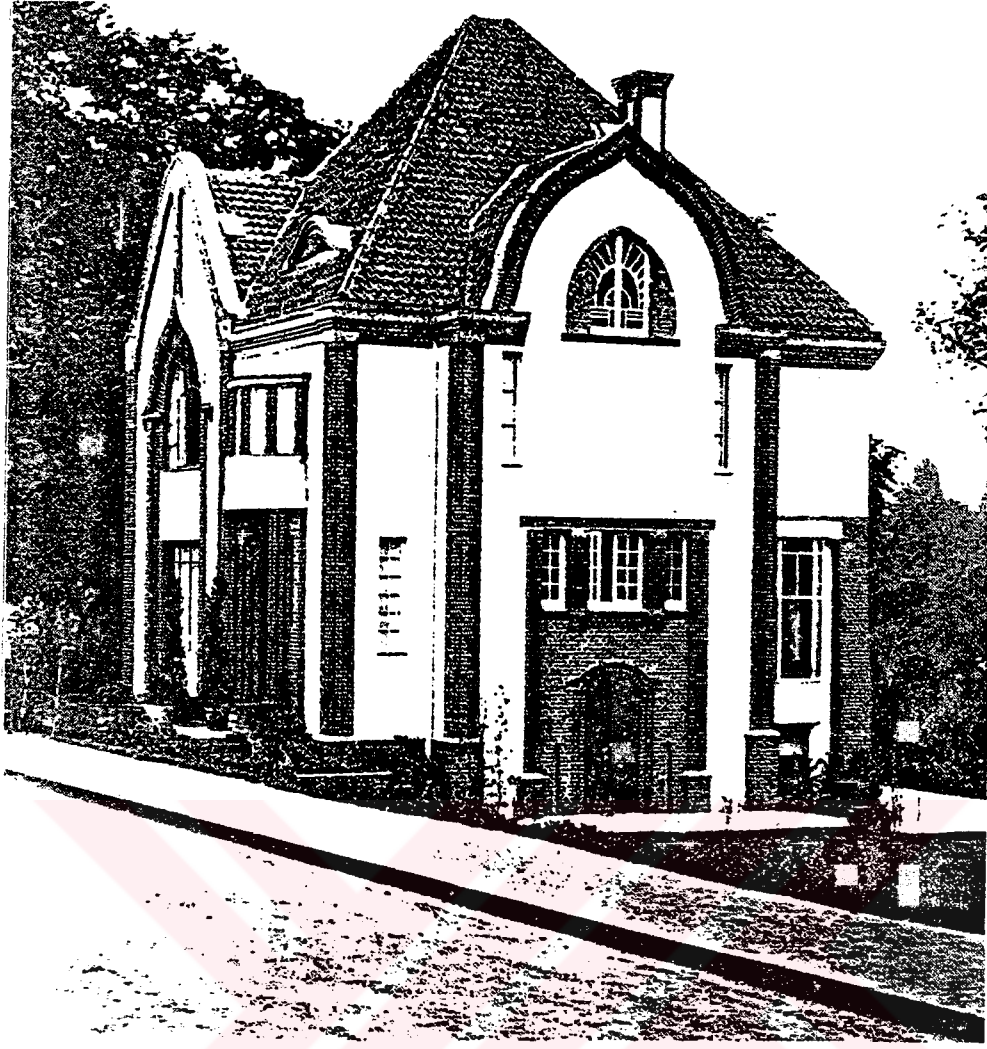
Resim üzerine eğitim almış olan Peter Behrens, resim çalışmaları sayesinde endüstriyel tasarım ve mimarlık alanlarında faaliyetlerinde bulunmuştur. Ocak 1898'de Kunsthalle'de çalışmalarını sergileyen Behrens, temmuz ayında Kunstlerkolonie'ye katılmaya davet edilmiştir. Grandük Ernst Ludwig önderliğinde toplanan Darmstadt Kunstlerkolonie, Behrens ile birlikte ressam Hans Christiansen, heykeltıraş ve madalya tasarımcısı Rudolf Bosselt, ressam Paul Bürck, dekoratör ve tasarımcı Patriz Huber, heykeltıraş Ludwig Habich ve Viyanalı mimar Joseph Maria Olbrich “yedi” grubunu oluşturmuştur. Darmstadt'ı Münih ve Berlin'den sonra Almanya'nın üçüncü sanat şehri yapmak isteyen bu grubun ilk girişimi 1900'daki Paris Exposition Universelle'nin Alman Pavilyonunun iç mekanının tasarımıydı. Behrens buna, bazı ahşap oymaları, kitap ciltleri ve dekorasyon detayları ile katılmıştır. Behrens ağustos ayında Paris'e ilk kez gitmiş, buradaki özellikle Doğu ve Mısır kökenli primitif sanat çalışmalarından etkilenmiş, fakat ilginçtir ki Avrupa resmi ile ilgilenmemiştir.

“Yedi” grubu ilk toplandığında Grandük'e Behrens'in tasarladığı bir bildiri sunmuşlardır. Burada, sanatsal programları ve en önemlisi 1901 yılında gerçekleştirecekleri “Ein Dokument Deutscher Kunst” (Alman Sanatının bir Belgesi) isimli bir serginin planı yer almıştır. Bu program, sanatsal bir manifesto değil, niyetlerini gösteren bir sunuştur.

Behrens, otuziki yaşında mevcut yaklaşımını değiştirip, büyük çaplı uygulamaların içine girerek, bu noktadan itibaren kendi kendini yetiştiren bir mimar ve endüstriyel tasarımcı olmaya başlamıştır.

1901 yılındaki sergide Behrens, Mathildenhöhe'de maliyeti epey yüksek olan kendi evini tasarlamıştır. Behrens Evi, kübik formuyla Behrens'in mimarlıkta katı geometri tercihinin ilk kanıtıdır. (Windsor, 1981, s.16, 17) (Şekil 4.33)

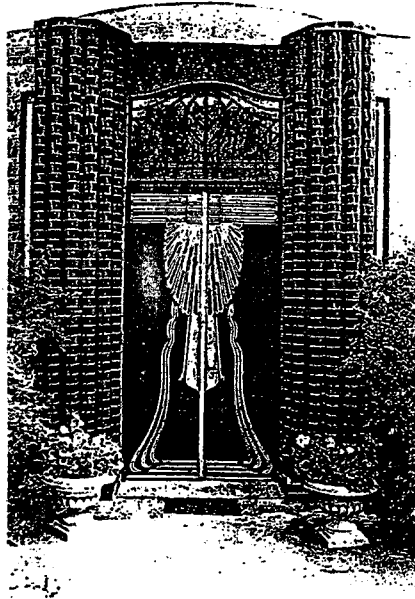
Evin köşelerindeki çarpıcı yeşil renkli düşey plaster şeritler, evin beyaz dış duvarlarını hem çevrelemiş, hem de düşeyliği vurgulamıştır. Tudor stilineki bacalar



Şekil 4.33 Darmstadt'daki Behrens Evi, görünüşü ve çizimleri, 1901.

ise evin geometrisini tamamlamıştır. Behrens hiç birşeyi aşırıya kaçmadan kullanmıştır. Evin tamamında bir denge göze çarpmaktadır. Ünlü eleştirmenlerden Karl Scheffler, bir yazısında Behrens Evi'nin geleceğin insanı için bir yuva olduğunu belirtmiştir. (Sembach, 1991, s.150)

Zemin katta ev basit ve bütün bir plana sahiptir. Giriş holü, merdiven kovası, sırasıyla birbirlerine açılan müzik odası, yemek odası ve evin hanımının çizim odası zemin kattaki mekanlardır. Akıcı bir plana sahip olan zemin katta müzikli akşamlar için bütün bir mekan oluşturulmuştur. Behrens burayı tasarlarken, ev sakinlerinin istedikleri vakit birlikte olabilmelerini, isterlerse de mahremiyetlerini koruyabilmeleri ilkesinden hareket etmiştir. Diğer mekanlardan daha yüksek olan müzik odası zemin katın merkezini oluşturmaktadır. Yıldızlı tavanı, koyu renk mobilyaları, duvarlarındaki kırmızı ve gri mermerle dekore edilmiş mavi aynalı camları ve Behrens'in "Ein Traum" isimli tablosunun önündeki nişte duran büyük piyanoyla müzik odası karanlık ve geniştir. Yemek odasına açılan kapının payandalarındaki dekorasyonlarda ise Mısır etkisi görülmektedir. Müzik odasının tersine yemek odası ise, beyaz mobilyaları, gümüş, kristal aydınlatmaları ile son derece aydınlık ve ferah bir mekandır. Yemek odasından da sarı rengin hakim olduğu Bayan Behrens'in çizim odasına geçilmektedir.



Şekil 4.34 Behrens Evi giriş kapısı, Darmstadt, 1901.

Üst katta, biri Peter Behrens'in ve diğeri eşinin olmak üzere iki ana yatak odası, bir banyo ve Behrens'in resim stüdyosu ile bu stüdyoya açılan kütüphane bulunmaktadır. Ayrıca Bayan Behrens'in odasına açılan bir çocuk yatak odası da mevcuttur. Tavanın, duvarların ve yerlerin çamla kaplandığı çatı katında ise bir konuk odası ile oğullarının odası bulunmaktadır.

Behrens Evi'ndeki tüm mobilyalar, halılar, aydınlatma elemanları, kapılar, duvar panelleri, cam eşyalar, kumaşlar ve çatal, kaşık, bıçak takımları Behrens'in kendi tasarımlarıdır. (Windsor, 1981, s.20, 21)

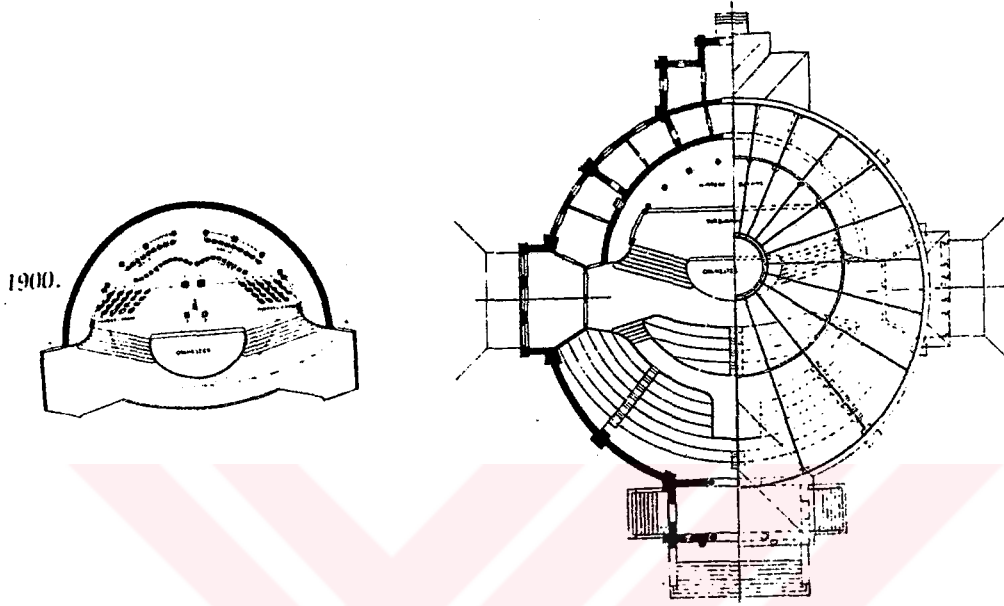
Behrens Evi için çelişkili olarak hem statik, hem de dinamik bir ev denilebilir. Fakat bu, sanattaki farklılıkları birleştirebilme yeteneğidir. Behrens, Jugendstil'in önemli niyetlerini, fonksiyonelliğin getirdiği rasyonel düzenle birleştirmiştir. Behrens, Jugendstil süslemelerinde geçmişin, bugünün ve geleceğin sentezini mümkün kılmıştır.

Norberg-Schulz, Behrens Evi ile ilgili yazdığı makalede şöyle demektedir: “Bugün Behrens Evi'ni bir konut olarak kabul etmek zor gelebilir. Kendi halindeki ve ekspresyonist formu bugün istenildiği gibi bir özgürlüğe izin vermiyor ve bu form yapay ve bunaltıcı gelebilir. Böyle bir eleştiri, aslında, güzelliğin her geçen gün daha fazla yenilmesi gerektiğini ve ölümsüz, herhangi bir geçerli form içinde dondurulamayacağını gösterir. Sanat çalışması tekrar benzer bir anlam yaratmak için ve şiirselliğin dilini konuşmayı nasıl öğreneceğimizi bize yardım etmek üzere kalır. Behrens Evi bu ikisini de yapmıştır. Bize, mimarlığın amacının bir dünyayı biraraya getirmek ve onu insana yaklaştırmak olduğunu öğretmiştir ve mimarlığın hemen hemen unutulmuş dilini açıklamıştır. Böylece, bize, bir mimari yapının ikonografik metaforların anlamlarıyla veya lengüistik işaretlerle konuşmadığını, dünya içinde olmanın ruh haliyle konuştuğunu söyler. Bu basitçe, nasıl zemine oturduğunu, nasıl gökyüzüne yükseldiğini, nasıl kenarlara doğru genişlediğini ve nasıl açıldığını, kapandığını ifade eder. Kapanışının, açılışının, genişlemesinin, yükselmesinin, duruşunun somut şekliyle kendi dünyasını vurgular.” (Norberg-Schulz, 1988, s.140)

Behrens sanatlar arası ayrımın olmadığını söyleyerek, mimarlıkta ve tasarımda en önemli şeyin amaç ve yapım olduğunu düşünmüştür. Kullanmaya teşvik eden formları savunmuştur. Darmstadt'da yeni bir stilin gelişimini görmüştür. Tüm yaşamın sanatın büyük, eşit ve değerli bir formu haline gelmesi gerektiğini belirterek, yaşamın kendisinin bir stil olması gerektiğini vurgulamıştır. Behrens Evi'ni, ona sahibinin bireyselliğini vererek yapmıştır. (Windsor, 1981, s.24)

Behrens, Haziran 1900'de edebiyat çevrelerinden Georg Fuchs ve Richard Dehmel gibi dostlarının da etkisiyle ideal festival tiyatrosu üzerine fikirler ve tasarımlar geliştirdiği yirmibeş sayfalık *Feste des Lebens und der Kunst: Ein Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols (Yaşamın ve Sanatın Kutlanması: Bir kültürün en yüksek sembolü olarak Tiyatro üzerine bir düşünce)* isimli bir kitapçık yazmıştır. Bu kitap, sanatçı kolonisine ithaf edilmiştir. Kitapta Behrens, bu tiyatro için müziği, dansı, konuşmayı ve hareketi birleştiren özellikte oyunları zihninde canlandırmıştır. Trajediye yer verilmeyeceğini ve neşeli ama alaycı olmayan oyunların oynanacağını belirterek, izleyicilerin tiyatronun kapısında tüm endişelerini, üzüntülerini bırakacaklarını belirtmiştir. Bu tiyatronun sahne dekoru olmayacağını ifade etmiştir. Hareketlerin ve gruplaşmaların formu doğrultusunda birçok eylemin sahnenin izleyicilere en yakın olan ön sahneye paralel gerçekleşeceğini yazmıştır. Ön sahnenin oditoryumun rastgele mimari bir parçası olacağını, böylece izleyiciler ile aktörler arasında en az uzaklık sağlanacağını vurgulamıştır. . Kitapta hiçbir çizim olmamasına rağmen, Behrens'in Ocak 1901'de Die Rheinlande için yazdığı bir makalede bir tiyatro çizimi bulunmaktadır. (Şekil 4.35) Bu çizime göre, tiyatronun dört girişli, dairesel planlı ve kubbeli bir yapı olduğu anlaşılmaktadır. Güney girişi ana giriş olup, doğu ve batı girişleri izleyiciler için ve kuzey girişi de aktörler içindi. Merkezde, çukurda orkestra yeri bulunmaktaydı. Orkestranın iki yanında hemen hemen salonun yarısını kaplayan ve sahneye geçişi sağlayan basamaklar yer almaktaydı. İzleyicilerin oturma grupları ise, yine mekanın geometrisine uygun olarak yarı dairesel sıralardan oluşmaktaydı. Rheinlande'deki makalesinde Behrens, Dehmel'in "Ein Lebensmesse" isimli kısa oratoryosunu tasarladığı plan içinde anlatmaktadır.

Behrens, planlarıyla Almanya'daki tiyatro reform hareketinin, Georg Fuchs ile birlikte öncülerden biri olmuştur. (Windsor, 1981, s.29, 30)

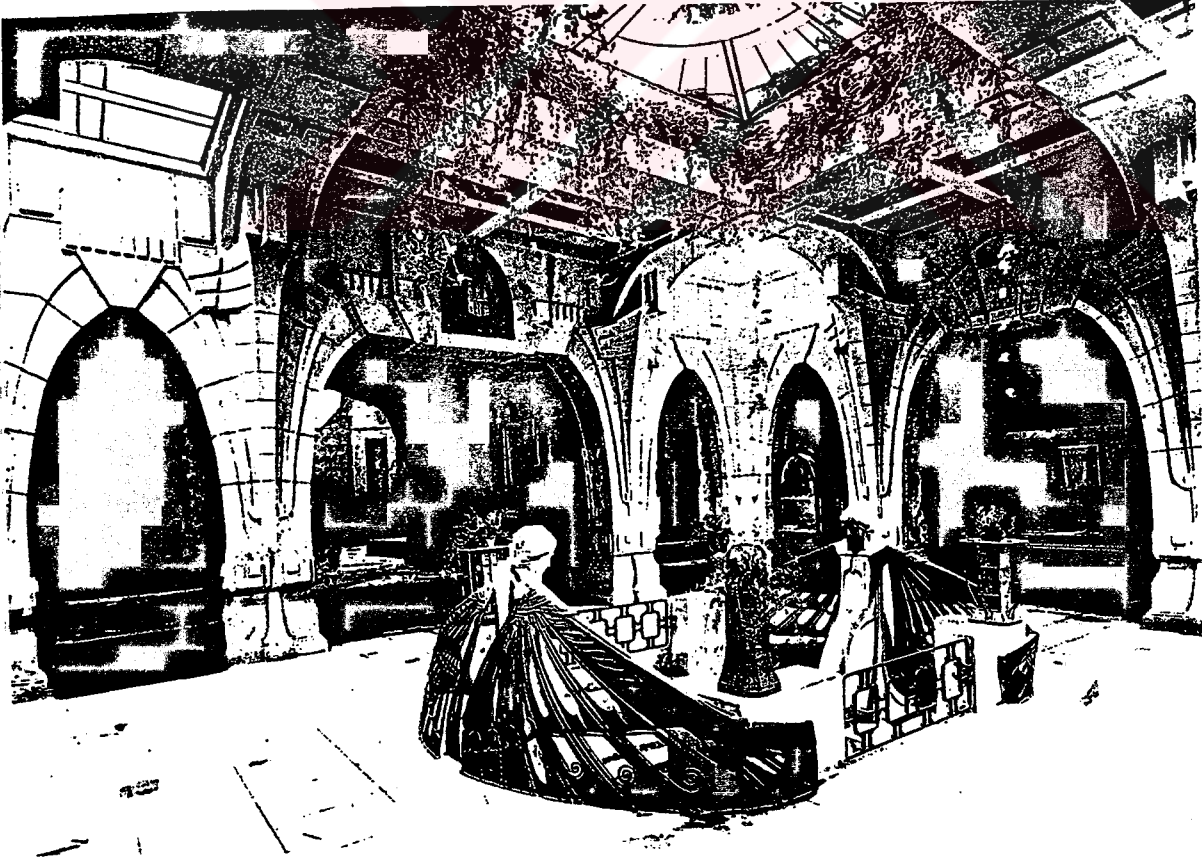


Şekil 4.35 Behrens'in gerçekleştirilmemiş Festival Tiyatrosu tasarımı, Darmstadt, 1900.

Behrens 1901 yılında Darmstadt dışında birkaç proje gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri, 1902'de Turin'de gerçekleşen Modern Dekoratif Sanatlar Sergisi için Saksonya, Bavyera, Prusya gibi Almanya'nın çeşitli bölgelerinin uygulamalı sanatlarının ve iç mekan tasarımlarının örneklendirildiği üç iç mekan tasarımıdır. Bunlardan biri olan Hamburger Vorhalle veya Vestibül, masif arkadlarıyla dikdörtgen bir odaydı. (Şekil 4.36) Çapraz tonozların taşıdığı tavan ortada açılarak, sarı camla örtülmüştür. Her köşe iki parabolik kemerle biçimlendirilmiş ve bunların üstü ise mavi camla kaplanmıştır. Tüm mekanda, ortada sarı ve yanlardan gelen mavi ışık hakimdir. Odanın ortasında yuvarlatılmış köşeleri ile dikdörtgen planlı bir havuz yer almaktadır. Havuzun her iki ucunda da kanatlı melek figürleri bulunmaktadır. Benzer figürü Behrens, Hesse Grandükü Ernst Ludwig için tasarladığı bir masa lambasında da kullanmıştır. Bu mekan Behrens'in en tipik Art Nouveau örneklerinden biridir ve Belçika etkileri görülmektedir. Bu dönemde ayrıca, Ludwig

Alter'in evinin bir odasını, Alexander Koch Yayınları için bir kütüphane tasarlamıştır. (Windsor, 1981, s.50)

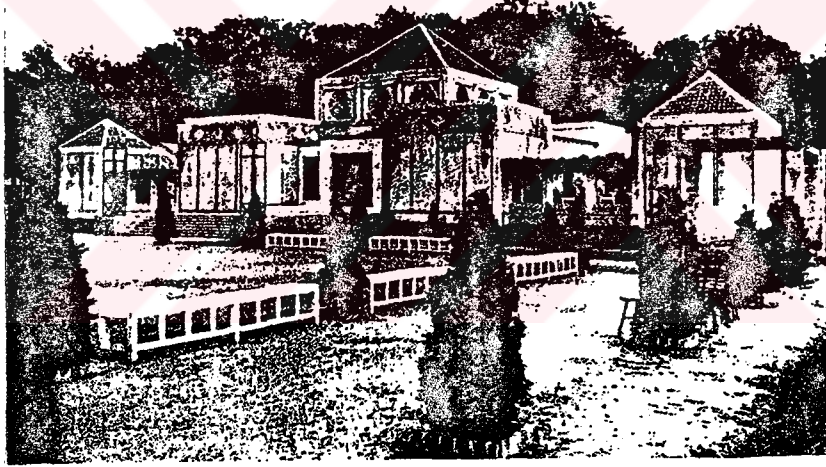
Ocak 1903'de Düsseldorf'daki Kunstgewerbeschule'ye müdür olarak atanması ile birlikte Behrens'in tasarımları Darmstadt'daki Jugendstil tarzından ayrı bir gelişim göstermeye başlamıştır. Küpler, silindirler, ve dikdörtgensel düzlemler üzerine kurulu daha soyut geometrik formlara yönelen Behrens'in bu tutumunu, 1904 yılında yaptığı Düsseldorf'daki kütüphanenin okuma odasında, Bölüm 5'de anlatılan 1904-5 yıllarında yapılan Wetter an der Ruhr'daki Schede Evi'nde, Düsseldorf'daki Jungbrunnen Restoran'ında ve kısmen Oldenburg'daki sergi pavyonunda görülebilir. Düsseldorf Kütüphanesinin okuma salonunda Behrens, Bosselt'in heykellerini de kullanarak, elektrikli kübik okuma lambaları ile mekanın tavanına doğru beyaz kübik ışıklı bir ritm oluşturmuştur. Okuma sıralarının üstlerinin kaplandığı beyaz deri kaplamalar da çarpıcı bir görünüm yaratmıştır.



Şekil 4.36 Turin Modern Dekoratif Sanatlar Sergisi için Behrens'in tasarladığı Hamburg Salonu, 1902.

1904 yılında Behrens ayrıca Hamburg'daki Dr.Mannhardt Evi'nin iç mekanlarını ve Klöpffer'in ofislerini tasarlamıştır.

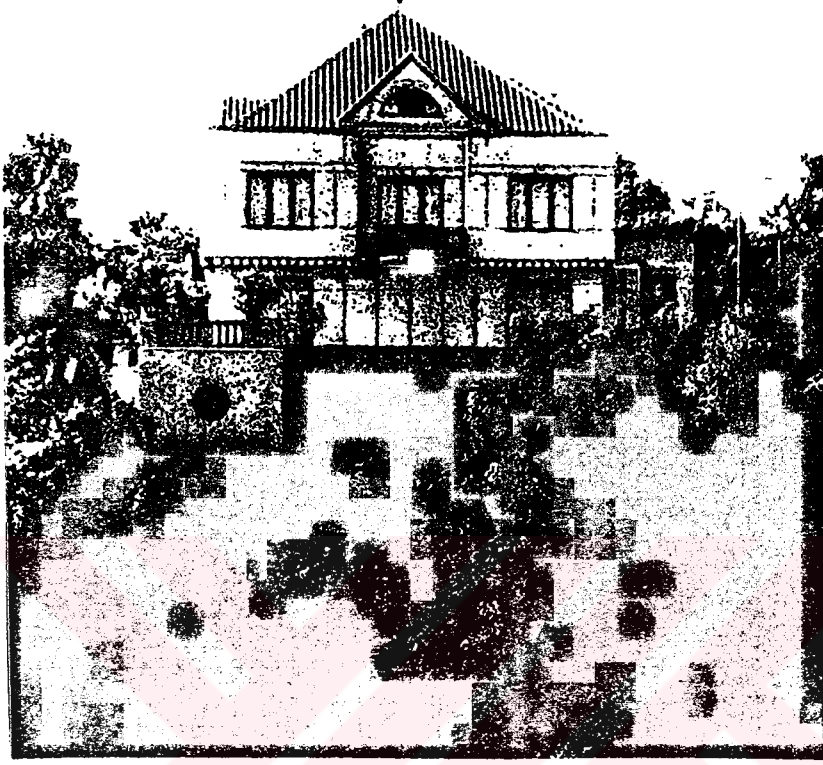
1905 yılında Behrens Oldenburg'da Kuzeybatı Alman Sanat Sergisi için binalar tasarlamıştır. (Şekil 4.37) Binaların ortasındaki açık mekanda kubbeli sekizgen bir orkestra pavyonu bulunmaktaydı. En uzak köşede ticari şirketlere ait iki küçük bağımsız pavyon yer almaktaydı. Bunlardan biri, Rogge Zigarrenfabrik, diğeri ise Delmenhorster Linoleumfabrik idi. Behrens, Linoleumfabrik'in linolyum örneklerinden, sergi stantlarına, afişlerine kadar herşeyi tasarlamış ve bu AEG ile olacak birlikteliğinin bir öngörüntüsü şeklindedir. Behrens'in Klasizm eğilimi burada kendini belli etmektedir. Ama, bu Yunan etkilenmesinden çok, Romanesk mimarisinden gözlemleri ile elde ettiği bir yaklaşımdır. (Windsor, 1981, s.60)



Şekil 4.37 Behrens, Kuzeybatı Alman Sanat Sergisi, Oldenburg, 1905.

Behrens tarafından tasarlanan ikinci özel konut St.Johann-Saarbrücken'de sanayici Gustav Obenauer için eğimli bir araziye yaptığı Obenauer Evi'dir. (Şekil 4.38) Behrens temel form olarak tekrar kübü seçmiş, ancak çatısına piramid bir form vermiştir. Evin güney ve batı yüzlerini çevreleyen pergola sistemi ve teras tasarımının merkezindeki basit formu gizlemeye çalışmıştır. Neoklasik etkiler bu yapıda da görülmektedir. Evin doğu ve kuzeydoğu cephelerindeki pencere bölünmeleri, üstleri

düz olan uzun bacaları Machintosh'u anımsatmaktadır.Kare içindeki daire motifleri birçok yerde tekrarlanmıştır. (Windsor, 1981, s.63)

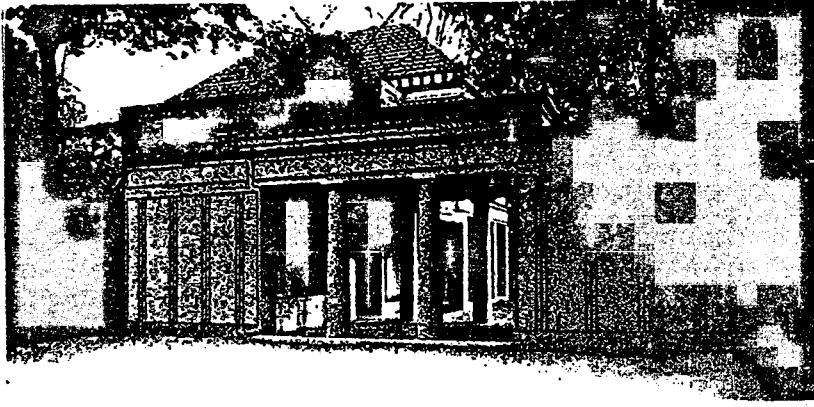


Şekil 4.38 Behrens, Obenauer Evi, Saarbrücken, 1905.

Behrens dostu banker Ernst Osthaus aracılığı ile birkaç iş almıştır. Bunlardan bazıları; 1906'da Cologne Sanat Sergisi'ndeki konser salonu Tonhaus, Hagen'deki Serematoryum ve gerçekleşmemiş Protestan Kilisesi'dir. Tüm bu projeler Behrens'in saf geometriyi kullanarak ve Hristiyan ve Romanesk dini yapılarının ruhu içinde oluşturduğu mimari yaklaşımının örnekleridir. (Şekil 4.39, 4.40)

1906 yılında Behrens Dresden'deki Uygulamalı Sanatlar Sergisi'nde kendi okulu olan Düsseldorf Kunstgewerbeschule'nin sergi odalarından ve aynı zamanda küçük, kapalı bir avluya açılan bir konser salonunu, bir resepsiyon odasını da içeren bir grup binadan sorumluydu. Ayrıca, aynı sergide yine Delmenhorster Linoleumfabrik'in pavyonunu da tasarlamıştır. Konser salonu dikdörtgen bir plana sahipti. Salondaki antik ve İtalyan Roman mimarisi kaynaklı beyaz çizimler binanın

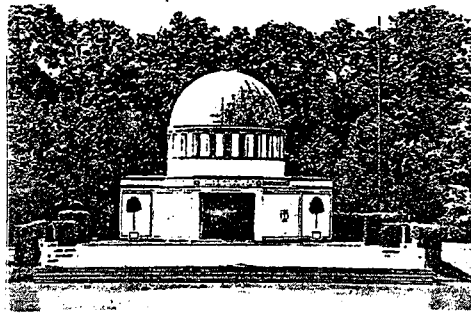
geometrisini vurgulamaktaydı. Delmenhorster Pavyonu ise sekizgen plana sahip kubbeli bir yapıydı. (Şekil 4.41)



Şekil 4.39 Behrens, Tonhaus, Köln, 1906.



Şekil 4.40 Behrens, Krematoryum, Delstern, 1906-7.

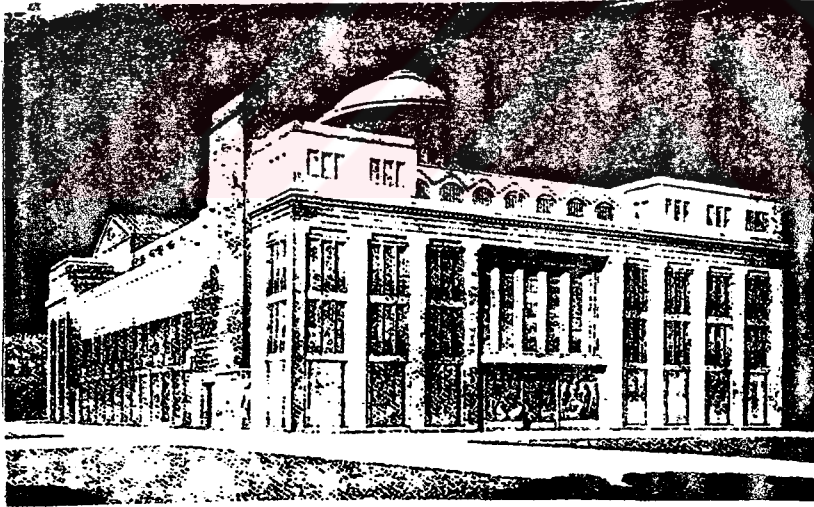


Şekil 4.41 Behrens, Delmenhorster Linoleumfabrik Pavyonu, Dresden, 1906.

Behrens, bu küçük tempietto imajını firmanın prospektüsünün kapağında ve daha sonra geliştirdiği firmanın ürünleri olan örneklerde kullanmıştır. (Windsor, 1981, s.67, 68) Behrens'in bu çalışmaları, AEG ile olacak birlikteliğin habercisi olmuştur.

Behrens 1905 yılında Osthaus sayesinde Josef Klein'in firması için bir dükkan tasarlamıştır. Kare plana sahip olan bu dükkanın derin girişi ışığın giriş kapısından karşı uçta bulunan merdivene kadar ulaşmasını sağlamıştır. Obenauer Evi'nin yemek odasınınkiyle aynı olan tavan, ahşap motiflidir ve merkezde elektrikli aydınlatma bulunmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sırasında dükkan yıkılmıştır. (Windsor, 1981, s.70)

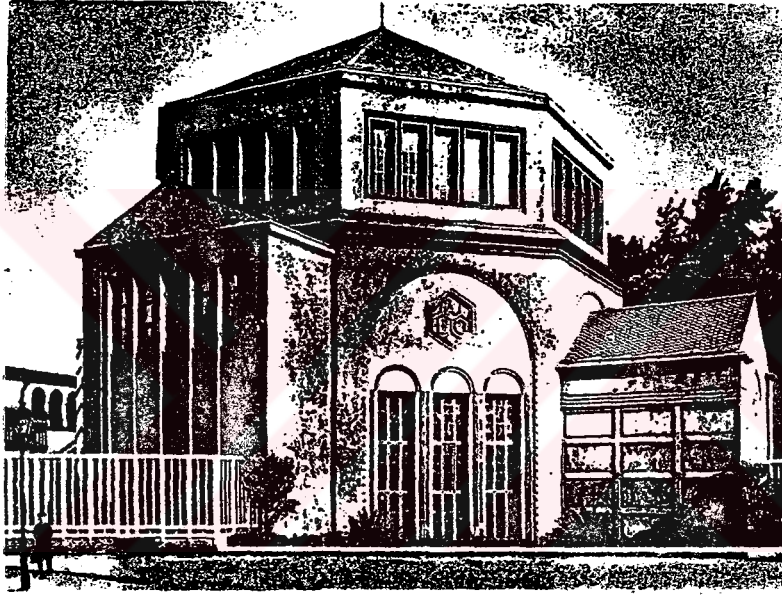
1906'da Düsseldorf Königsallee'de inşa edilmek üzere Warenhaus Leonhard Tietz Mağazası için düzenlenen proje yarışması için Behrens bir proje tasarlamıştır. Ne var ki, yarışmayı mimar Olbrich kazanmıştır. (Windsor, 1981, s.72) (Şekil 4.42)



Şekil 4.42 Behrens'in Tietz Mağazası için yarışma projesi, Düsseldorf, 1906.

1906'nın sonunda Behrens, AEG için ilk tasarımlarına başlamıştır. Bunlar daha çok grafik çalışmalarını kapsamaktaydı. AEG'nin yayınları ve alt kuruluşu olan BEW firmasının bülteni için harf karakterleri tasarımı yapmıştır.

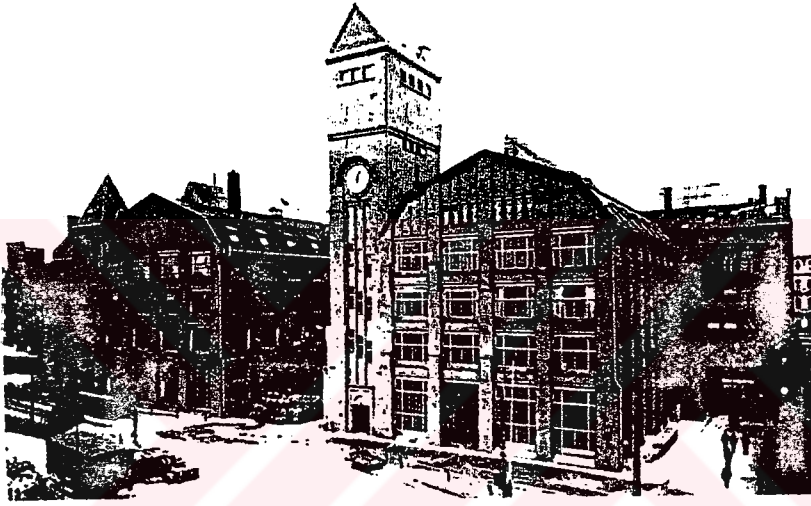
1907 yılında Behrens'in AEG firmasında sanat danışmanı olarak çalışmaya başlaması, yaşamında ve kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur. Behrens'in AEG için yaptığı ilk binalar sergi pavyonları ve stantları olmuştur. İlk önemli AEG pavyonu İlk Alman Gemi Yapımı Sergisi için yapılan, AEG'nin denizcilik ürünlerinin sergilendiği pavyondur. Bu pavyon sekizgen planlıydı ve az eğimli bir çatıya sahipti. Uzun pencerelere sahip dikdörtgen çıkmada, mekanın içine gemi köprüsü kurulmuştur. Tüm yapının konturları küçük lambalarla aydınlatılmış ve önündeki fiskiyelerden fişkiran sularla ışık oyunları yaratılmıştır. Bu sırada Behrens'in stüdyosunda çalışan Gropius pavyonun detaylarını yapmıştır. (Şekil 4.43)



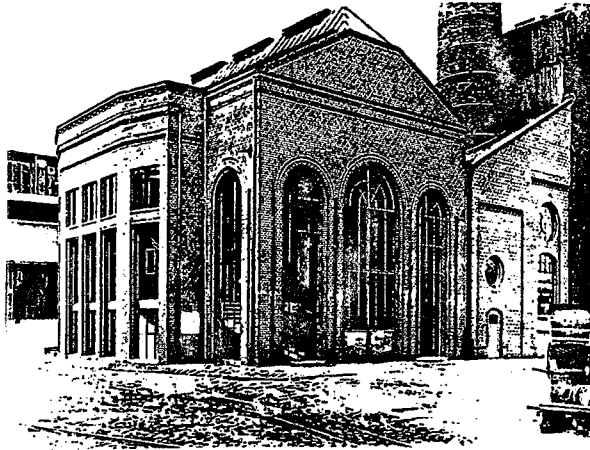
Şekil 4.43 Alman Gemi Yapımı Sergisi için yapılan AEG pavyonu, 1908.

1908'lerin başlarında Behrens kalıcı binalar yapmaya başlamıştır. Bunlardan bazıları, mimar Johann Kraaz'ın yaptığı, fakat bitirilemeyen atölye bloğunun tekrar projelendirilmesi, Hutten-strasse tarafındaki Türbin Fabrikası için, tuğladan yapılan küçük güç evi ve Behrens'in en ünlü yapılarından biri olan yeni Türbin Fabrikası'dır. (Şekil 4.44, 4.45) Tren yolu malzemeleri üreten eski atölyenin değişmesiyle, Behrens önceki mimarlar Schwechten ve Kraaz tarafından tasarlanan ve gerçekleştirilen Brunnenstrasse tarafındaki binaları yavaş yavaş değiştirme ve yerlerini yeniden düzenleme sürecine girmiştir. Beş katlı ve 87 m. uzunluğundaki cephesinin Voltastrasse'ye baktığı eski fabrika, mimar Schwechten tarafından

tasarlanan biri dökümhane, diğeri pres atölyesi olan iki eski binaya komşuydu. 1907 yılında, Voltastrasse'deki ana blokla doğu kanadı tamamlanmıştı. Behrens'e, doğu kanadını yeniden düzenleme ve atölyeye yakın bir su kulesini tasarlama görevi verildi. Bunu yaparken Behrens, Kraaz'ın tasarımlarında ana formları dikkate almayarak, onları daha basitleştirme ve süslemelerden arındırma yoluna gitmiştir. Su kulesinde ise Behrens Kraaz'ın özgün çizimlerindeki ondördüncü yüzyıl kasabasının kule yapısına benzeyen tasarımı kaldırmıştır. (Windsor, 1981, s.85)



Şekil 4.44 Kraaz tarafından demiryolu materyelleri için yapılan eski atölyeye Behrens'in yaptığı değişiklikler ve tamamlama, 1908.



Şekil 4.45 Behrens'in AEG Türbin Fabrikası için yaptığı güç evi, 1908-9.

Denizcilik gücünde İngiltere ile rekabet içinde olan Almanya'da AEG'nin türbin ihtiyacı büyük boyutlara ulaşarak, mevcut fabrikanın bu gereksinmeyi karşılayamadığı farkedilmiştir. Bunun için yeni bir türbin fabrikası yapılması gerekmiştir. Behrens'in tasarımı yaptığı fabrika, Behrens'in en dominant eserlerinden biri olmuştur. Behrens, fabrikanın tasarımındaki yaklaşımı ile birçok kişiyi derinden etkilemiştir. Yeni fabrika, ana hattan dallanan kollar üzerindeki tren vagonlarıyla taşınan materyallerin binanın arka tarafının içine gelecek şekilde tasarlanmıştır. Fabrika içindeki hareketli araçların ve makinelerin rahat hareket etmesi için bina dikdörtgen biçimde tasarlanmıştır. Fabrika o dönemde Berlin'deki en geniş çelik fabrikasıydı. Birbirine bitişik iki ayrı binadan meydana gelen fabrikanın tasarımında Behrens, bu iki binanın ayrı olması gerektiğine karar vererek, küçük kütleyi Huttenstrasse'den biraz daha geriye çekerek yerleştirmiş ve onu ayrı bir tasarım şeklinde ele almıştır. (Windsor, 1981, s.87) (Şekil 4.46)



Şekil 4.46 Behrens, AEG Türbin Fabrikası, 1909.

Behrens Türbin Fabrikası'nın yeni binasının tasarımında mühendis Karl Bernhard ile çalışmıştır. 2 600 işçinin çalıştığı fabrikada Behrens ve Bernhard, geniş salon için az

sayıda fakat daha masif çerçeveler kullanmaya karar vermiştir. Yapının hem içinin hem de dışının kalın bir görünümünde olmasını istemişlerdir. Behrens, ana salonun konstrüksiyonu için çelik kütleleri, kafes konstrüksiyonlarının yaygın kullanımı şeklinde değil, onları heryere yayarak biraraya getirmenin mimari olarak daha önemli olduğunu belirtmiştir. (Windsor, 1981, s.88)

Doğal olarak Behrens türbin binasının tasarımında belli sınırlamalarla karşılaşmıştır. Binanın dış çerçevesinde, konstrüksiyon dışındaki alanın camdan yapılması gerektiği şart koşulmuştur. Aslında, bu ana mimari konsept Behrens'in kendi fikriydi.

Bu konsept, kültürlerin, makine üretiminin temel alındığı estetik inancı üzerine kurulmuştur. Behrens'e göre, böyle bir kültürün gelişmesi yeni, olgun bir sanatsal ifade içinde devrin teknik başarılarına bağlıydı. Bu ima, Muthesius'un söylediği asrın ruhu (Zeitgeist) ile mühendislik ruhu arasındaki ilişkiye, estetik gerçeklik verilmesi gerektiğini ifade eden sözleri ile benzerdir.

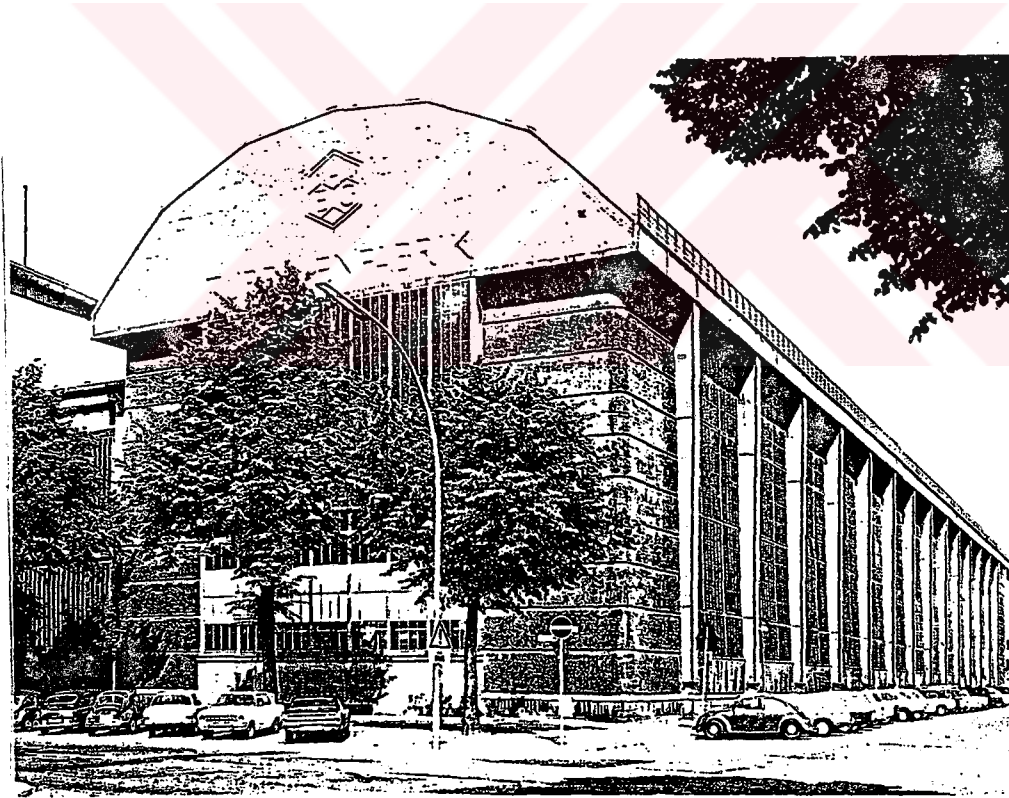
Behrens türbin binasının tasarımı için konstrüksiyon elemanlarını üç değişik yolla kullanmıştır. Berlichingenstrasse'ya bakan cephede, herşeyi konstrüktif olarak vurgulamıştır. Destekli çerçevelerin düşey destekleri tüm duvar yüksekliğinde gösterilmiş ve beton tabanla kuvvetlice birleştirilmiştir. Bu dikmelerin arasındaki camdan geniş alanlar kompaktlığı vurgulamıştır. Sonuç, gösterilen taşıyıcı destekler içinde direkt görünmesi işlevini yüklenmiş belirli elemanların ritmik tekrarıydı. Çerçevenin konstrüktif soyutlaması ürün yönteminin mekanik soyutlamasına denk olarak önerilmiştir. Yalın, hesaplı formlar binanın içinde de dışında da aynıydı. Kesin ve hissedilir bir ifade verilen binanın konstrüktif talepleri içinde bu formlar dizisi, dışarıdan fabrika içine bir suret yaratmıştır. Bu suret, makinelerin kesin hareketleri tarafından saptanmıştır. Osthaus neredeyse bundan şüphe ederek şöyle demiştir: "Böyle mantıklı ve bütün olan bir binanın kapattığı mekanın bir sembolü haline gelmesi tuhaf değil mi?"

Huttenstrasse'ye bakan ön cephede, Behrens örtünün konstrüktif elemanlarının usta bir yorumunu başarmaya çalışmıştır. Saptanan elemanlar, kısmi beton alın duvarı, zemine kadar inen geniş pencere ve köşeleri yuvarlatılmış, yatayda çelik bantlarla

ifade edilmiş kolondur. Taşıyıcı özelliği olmayan bu kolonlar yapıya güçlü bir ifade vermiştir. (Buddensieg, 1984, s.142)

Behrens türbin binasını üç ayrı estetik ve mimari yaklaşımla geliştirmiştir: Avlu tarafındaki cephede konstrüktif doğruluk, Berlichingen-strasse tarafında üretim yönteminin temsili, Huttenstrasse cephesinde ise sembolize etme ve belirsizlik.

Fabrika tasarımındaki bu yeni hareket ve önceki dekoratif uygulamaların tersine gerçek mimari etkenler üzerindeki konsantrasyon, üretim mühendisliğinin çevresindeki radikal değişimlerle olan birleşme içinde meydana gelmiştir. (Buddensieg, 1984, s.144) (Şekil 4.47)



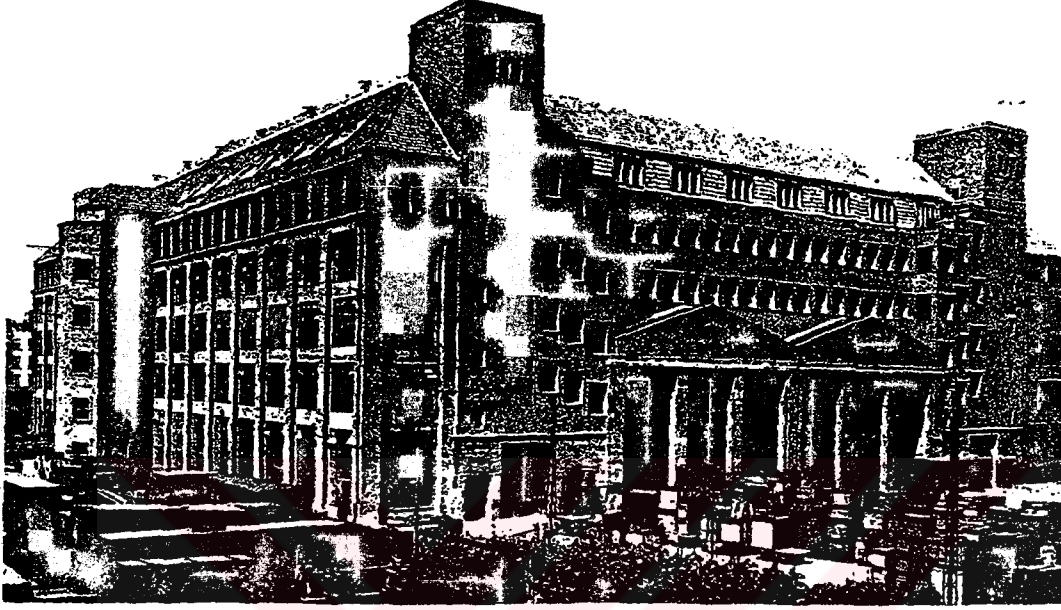
Şekil 4.47 Türbin Fabrikası'nın şimdiki durumu.

Behrens, Gustav Meyer Allee, Voltastrasse, Hussitenstrasse ve Brunnenstrasse ile sınırlanan Humbolthain'daki eski fabrikalar bölgesinde Alte Fabrik'e üç yeni bina yapması istenmiştir. Bu üç büyük fabrika 1909 ile 1913 yılları arasında tasarlanmış ve inşa edilmiştir. Biri transformerlar, rezistanslar ve yüksek gerilim parçaları üreten *Hochspannungsfabrik*, ikincisi küçük motorlar üreten *Kleinmotorenfabrik*, üçüncüsü ise çok büyük makinelerin konstrüksiyonları için montaj binası *Montagehalle für Grossmaschinen*'dir. Behrens ayrıca, mimar Schwechten'in yaptığı eski *Metalgiesserei* ve *Stanzerei* binalarının yanında konumlanan Voltastrasse'deki *Alte Bahnfabrik*'nin genişletilmesi projesini tasarlamıştır. Bu genişleme için Schwechten'in tasarımı olan komşu iki fabrika yıkılmıştır. *Alte Fabrik*'in cephesi 1911'de basitleştirilerek, Neo Gotik süslemelerden arındırılmıştır. Böylece Voltastrasse'deki tüm binaların cephelerinde bir birlik sağlanmıştır. Yeni binalar, tuğla, çelik ve betonarmeden yapılan büyük yapılar olmuştur. *Hochspannungsfabrik*'in dört köşesinde merdiven kovalarını, asansörleri ve tuvaletleri içeren kuleler bulunmaktadır. Binanın en güçlü ve vurgulu cephesi doğu cephesidir. *Kleinmotorenfabrik* binasının Voltastrasse'ye bakan 196 m. uzunluğundaki etkileyici cephesi, arşitravla beraber sürekli bir yüzey yaratan düz plasterlerle dört bölüme ayrılmıştır. *Montagehalle* binasındaki her on metrede bir olan bölünmeler aynı *Turbinhalle*'deki gibi büyük çelik çerçevelerle sağlanmıştır. Birçok gözlemci, *Turbinhalle*'nin ünüyle bu binanın haksız yere gölgede bırakıldığını düşünmektedir. (Windsor, 1981, s.94, 98) (Şekil 4.48, 4.49)

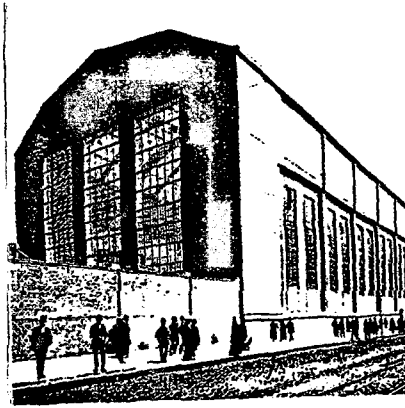
Behrens bu üç büyük fabrikaya ek olarak bölgeye anıtsal bir giriş için birkaç alternatif tasarlamıştır. Ama, bu gerçekleşmemiştir. Ayrıca, yönetim binasının çatı bahçesini, yazın verilecek resepsiyonlar için beyaz pergolalar ve kafesler kullanarak tekrar tasarlamıştır.

AEG Hennigsdorf'da Berlin'in kuzeybatısında fabrikalar kompleksi kurmuştur. 1910 ile 1915 yılları arasında Behrens'in tasarladığı fabrikalar, Berlin'i Stettin ve Baltık Denizi ile birleştiren Havel Kanalı üzerine inşa edilmiştir. Bu fabrikalardan biri porselen fabrikası, diğeri vernik üreten bir fabrikaydı. 1913 ve 1918 yılları arasında görünüşü *Montagehalle*'ya benzeyen, fakat daha küçük, birbirleriyle ilişkili

dört geniş atölye tasarlamıştır. 1915 yılında uçak üretimi için daha alçak, daha geniş dört çelik konstrüksiyonlu yapı tasarlamıştır. (Windsor, 1981, s.100)



Şekil 4.48 Behrens, Yüksek Gerilim Fabrikası, Berlin, 1910.



Şekil 4.49 Behrens, Montaj Fabrikası, Voltastrasse, 1912.

Henninsdorf Berlin'den 15 km. uzaklıkta geniş bir bölgedir. Böylece 1910-11'de AEG yeni fabrikalarla beraber buraya işçileri için konutlar yaptırmıştır. Behrens böylece, ilk kez toplu konut projesi tasarlamıştır.

1910 yılının yazında Le Corbusier Behrens'in stüdyosunda çalışmak üzere gelmiştir. Burada beş ay kalmıştır.

Behrens'in tasarımını yaptığı bu konut grubunun ilk apartmanları üç katlı, kırmızı tuğlalı binalardır. Eğimli çatısında çatı pencereleri bulunmaktadır. Bu grup, plan olarak U biçiminde ve ana cadde olan Rathenaustrasse'ye bakmaktadır. Pencerele beyaz tuğla sövelerle çevrilmiştir. Uygulamanın 34 ünitesi iki ya da üç odalı olmak üzere değişmektedir. Aynı zamanda, kiracılar ve ziyaretçiler için tek odalar bulunmaktadır. Zemin katta ön avlunun diğer yanında iki dükkan ve arkada da bahçe yer almaktadır. (Şekil 4.50) Behrens bu evler için mobilyalar da tasarlamıştır. (Windsor, 1981, s.102)



Şekil 4.50 Behrens, işçi konutları, Hennigsdorf, 1910-11.

Bugün Doğu Berlin denilen Oberschöneweide'nin güneydoğusunda AEG, Spree nehri kenarında bir grup kablo, lastik ve otomobil motoru üreten fabrika daha yapmıştır. AEG'nin bir alt kuruluşu olan NAG (Nationelle Automobil AG) için yapılan fabrika 1915 yılında inşa edilmiştir. Behrens 1911 ile 1915 yılları arasında Oberschöneweide'de AEG çalışanları için büyük bir bahçe kent tasarlamıştır. Dört katlı, balkonlu, teras çevresinde avlusu olan bu apartman blokları 170 konuttan oluşmaktaydı.

Behrens Henningsdorf'da 1912'de işçiler için bir kayıkhaneye de tasarlamıştır. Nehir kenarındaki üç katlı binada bir yemek odası, soyunma odası ve yatakhane de bulunmaktadır. 1913 yılında Riga'da Hochspannungsfabrik'i andıran, tek kuleli yüksek bir AEG fabrikası daha yapılmıştır. (Windsor, 1981, s.103)

Behrens AEG ile çalışırken dışarıdan da iş almakta serbestti. Böylece, AEG ile birlikte birçok proje gerçekleştirmiştir. Behrens'in yakın dostu Karl Ernst Osthaus Folkwang Müzesi'deki apartmanını boşaltarak, Hagen yakınlarındaki Eppenhause'da bir arazi satın almıştır. Bu araziye kendi evinin dışında birçok başka ev ve binanın yapılmasını istemiş, arazinin aynı Mathildenhöhe'deki gibi birkaç mimar tarafından genel plana uygun, ama kendi içlerinde bağımsız projelendirilmesini talep etmiştir. Bunun için, Osthaus Behrens'e, diğer gözde mimarlarından biri olan Henry van de Velde'ye ve Hollandalı mimar olan Lauweriks'e görev vermiştir. Behrens arazi için bir öneri planı hazırlamış, ve burada konumlanacak Cuno Evi, Schroeder Evi ve Goedecke Evi'ni tasarlayıp, uygulamıştır. Behrens'in evi sanatçılar için değildi. Schroeder bir dişi, Cuno ise Hagen'in belediye başkanıydı. Schroeder Evi Behrens'in kariyerinde çok önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda, Behrens'in, oturma odasını yemek odasından daha geniş tuttuğu ilk evdir. Schroeder Evi'nde Palladio'nun villalarında olduğu gibi oturma odası evin ekseni üzerinde merkeze yerleştirilmiştir. İki katlı olan evin alt katındaki pencereler ve kapılar beyaz renkli sövelerle çevrelenmiştir. İkinci kat daha dardır ve suni taştan olan yatay, düz, beyaz bantın üstü grimsi arduazlarla kaplanmıştır. Ritmik bir düzen içinde yer alan pencereler kepenklerle kapatılmıştır. Çatının eğimi ise 45 derecedir. Merdiven kovanının bulunduğu kule ve balkon arsadan çıkan yerel gri kireçtaşı ile inşa edilmiştir. Bu taşı diğer iki mimar da kullanmıştır ve bu bahçe

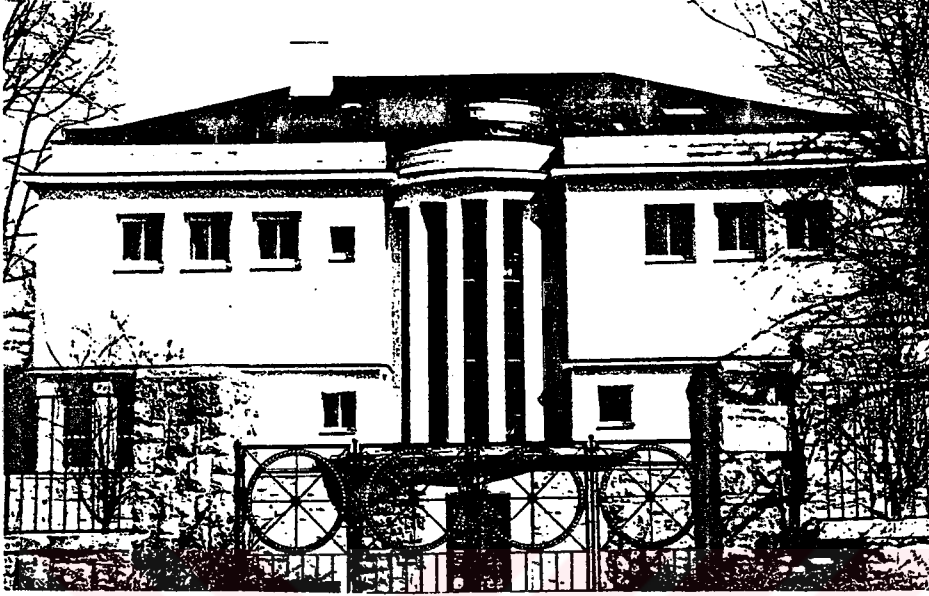
kentin evlerini birleştirici bir öğe olmuştur. (Windsor, 1981, s.106, 107, 108) (şekil 4.51)



şekil 4.51 Behrens, Schroeder Evi, Eppenhause, 1909.

Cuno Evi'nin planı büyük oturma odası ve merkezde yer alan merdiveni ile Schroeder Evi'ne benzemektedir. Fakat daha rijit ve simetriktir. Bu ev de Hoeber'in kitabında belirttiği gibi, Palladio villalarını andırmaktadır. Fakat dış görünüşüne balkonların düzenlenmesi ile asimetrik bir hava verilmiştir. Evin zemin katında yerel taş kullanılmıştır. Bahçeye bakan ön cephe simetriktir. Evin en çarpıcı özelliği, caddeye bakan ana cephesidir. Bu cephede yer alan ve spiral merdiven kovanını içeren silindirik kule evi iki ayrı parçaya ayırarak, keskin bir açıyla birleşmelerini sağlamıştır. Aslında bu fikir van de Velde'nin Hohenhof'unun planının değişik bir versiyonudur. Fakat Cuno Evi yer aldığı konuma ve diğer evlere uyumsuzluğu nedeniyle estetik ve pratik anlamda çok tatmin edici bir yapı olmamıştır. Pratik uygunluk açısından da bazı dezavantajları bulunmaktadır. Konumu itibariyle iyi manzarası olmayan ve bahçesinde de mahremiyet sağlanamayan bu evin oturma odasının dar terası diğer konutlara bakmaktadır. Ayrıca evle ilgili birçok strüktürel ve yapısal sorunlar doğmuştur. Evin sakinleri durmadan bu şikayetlerini dile getirmişlerdir. Behrens, tüm bunlarla ilgilenmek durumunda kalmıştır. Evin sorunları ile ilgili olarak Osthaus ile yoğun bir mektuplaşma trafiği yaşanmış ve Osthaus bütün bu sorunlardan büyük bir sıkıntı duymuş, dolayısıyla Behrens'e alaylı

ve sinirlendiğini belli eden mektuplar yazmıştır. Behrens tasarladığı bu ev yüzünden epey eleştirilmiştir. (Windsor, 1981, s.111, 112) (Şekil 4.52)



Şekil 4.52 Behrens, Cuno Evi, Eppenhause, 1910.

Behrens'in Eppenhause'da tasarladığı üçüncü ev Goedecke Evi'dir. Bu ev diğer iki ev kadar ses getirmemiştir. Osthaus, Behrens'i tasarıma başlamadan önce strüktürel komplikasyonlara karşı uyarmıştır ve kendisinden, duvarların ve çatının, konstrüksiyon olarak mümkün olduğunca basit olmasını istemiştir. Goedecke nasıl bir ev istediğini, nerede konumlanacağını ve evin ne kadara mal olacağını çok iyi biliyordu. Bunun için bu ev diğer evler kadar estetik olmamıştır. L plana sahip bu ev boyutlarına göre olabilecek en düşük maliyette gerçekleştirilmiştir. Caddeden epey uzakta, açık hava tiyatrosunun yakınında konumlanmıştır.

Hagen'deki bu evler Behrens ile asistanı Gropius arasında bir anlaşmazlık yaratmıştır. Bu konular üzerine tartışmaları, Gropius'un Behrens'in stüdyosundan ayrılmasına neden olmuştur. Cuno Evi'nin ve Schroeder Evi'nin detaylarını yapan Gropius, Cuno Evi ile ilgili kaygılarını Osthaus'a yazdığı mektupta açıklamaktadır. Bazı kişiler, Behrens'in alaylı bir mimar olmasının ve şimdiye kadar sadece sergiler için geçici binalar yapmış olmasının böyle hatalar doğurabileceğini düşünmüştür.

Hırslı yardımcıları o zamanlar Behrens'le çalışmanın zor olduğunu söylemişlerdir. Le Corbusier, Behrens'in trajik ve değişken olduğunu belirtmiştir.

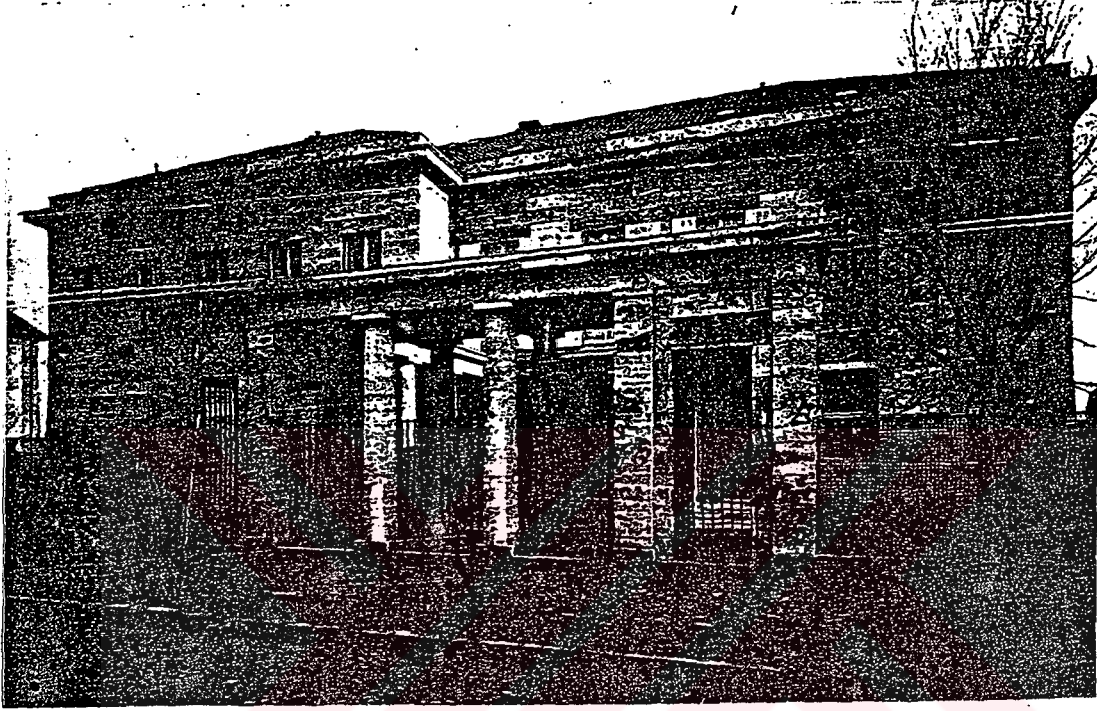
Eppenhause'daki proje ve uygulama çalışmaları Birinci Dünya Savaşı ile birlikte durmuştur. Daha sonra, mali, politik ve mimari çevrelerin değişimi ile gelişme azalmıştır. Behrens Berlin'e, Van de Velde İsviçre'ye, Lauweriks ise Hollanda'ya gitmiştir. 1921 yılında ise Osthaus ölünce, Folkwang Müzesi Essen'e satılmış ve Hagen'e otuz yıl kadar sanatsal girişimde bulunulmamıştır. (Windsor, 1981, s.113, 115)

1907 yılında Katholische Gesellenverein, başkanlığını Münihli bir mimar olan Theodor Fischer'in yapacağı yeni bir yurt ve halk merkezi proje yarışması düzenlemiştir. Bu yarışmaya Behrens ile birlikte Richard Riemerschmid ve Paul Schultze-Naumburg davet edilmiştir. Daha sonra Riemerschmid geri çekilmiş ve Behrens'in hazırladığı proje seçilmiştir. Fakat Behrens'in hazırladığı bu proje gerçekleşmemiştir.

Sanat koleksiyoncuları Hollandalı Anton ve Helene Kröller Hagen'deki evlerden etkilenerek, Behrens'den kendileri için bir ev tasarlamasını istemişlerdir. Behrens'in projesinin asistanlığını Mies van der Rohe yürütmekteydi. Ancak, Kröller çifti Mies'den de bir alternatif hazırlamasını istemişlerdir. Ne var ki ne Behrens'in, ne de Mies'in projesi uygulanmamıştır. Kröller çifti mimar H.P.Berlage ile anlaşmıştır.

1911 yılında Behrens Almanya'nın ünlü arkeologlarından Dr.Theodor Wiegand için Berlin'de bir ev tasarlamıştır. Wiegand Milet, Didim'de kazılarda bulunarak, şu anda Berlin Müzesi'nde tarihi bulunan eserlerin, Almanya'ya getirilmesini sağlamıştır. Behrens'in dostu olan, İstanbul'daki Alman Konsoloslugu'nda görev yapan Edmund Schüller Wiegand'ı İstanbul'dan tanımaktaydı ve böylece Schüller sayesinde Wiegand Behrens'le tanışmıştır. Daha sonra Behrens St.Petersburg'daki Alman Konsolosluk Binası'nın tasarımını Schüller sayesinde alacaktı. Wiegand Evi'nde, Behrens şimdiye kadar kullanmadığı Dor sütunlarını ve plasterlerini kullanmıştır. Ev ana caddeden uzağa yerleştirilmiş ve ana giriş en sessiz caddeye yönlendirilmiştir. Wiegand Evi klasik mimarının tipik bir örneğiydi. Şinkelesk

bahçesi Behrens'in Schinkel için duyduğu hayranlığın bir kanıtıdır. Gropius da, Behrens'in Schinkel'in yapıları ile yakından ilgilendiğini ve onu sanatsal bir öncü olarak gördüğünü belirtmiştir. Behrens, evin mobilyalarını da aynı konsept içinde büyük bir titizlikle tasarlamıştır. (Windsor, 1981, s.119) (Şekil 4.53)



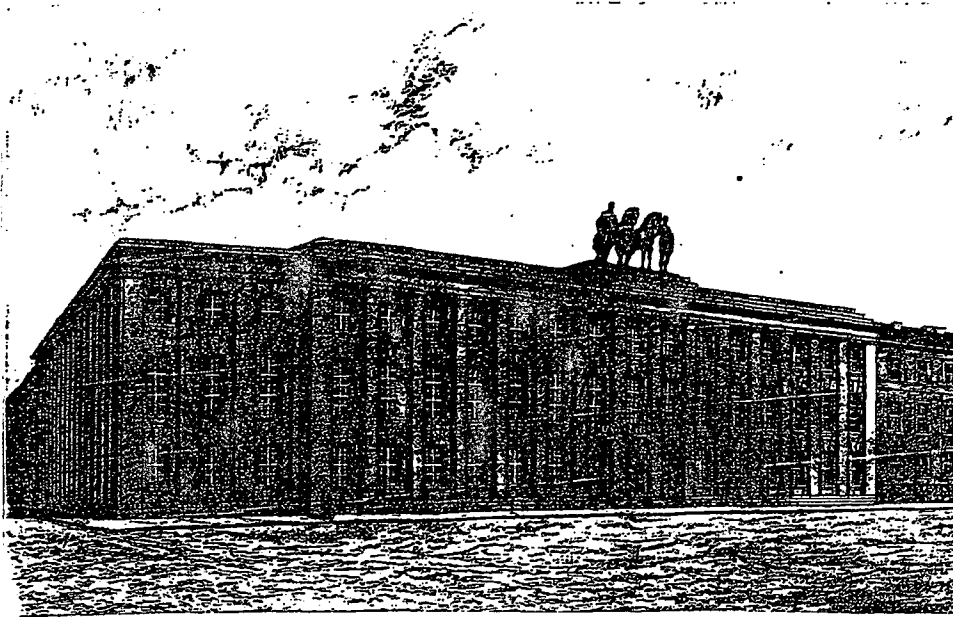
Şekil 4.53 Behrens, Wiegand Evi, Dahlem, 1911-2.

Behrens Şinkel mimarisine özgü birkaç proje daha yapmıştır. Bayan Dr.Mertens'in evine yapılan eklemeler ve değişikliklerde yine bu yaklaşım izlenmiştir.

Behrens St.Petersburg'daki Alman Konsolosluk Binası'nın projesini yapmak için görevlendirilmiştir. Mies van der Rohe de Projenin inşasını ve tamamlanmasını yürütmede görevlendirilmiştir. Bina, 18. ve 19.yüzyıllara ait yapıların oluşturduğu kentsel yerleşmeye uygun olmak zorundaydı ve yabancıların gözünde Alman ekolünü canlandırmalıydı. (Şekil 4.54)

Resepsiyon odaları, meydana bakan üç katlı bir blok oluşturmuştur. Bu binaya keskin bir açıyla konumlanan ve içinde ofisleri, büyükelçi ve yardımcısının

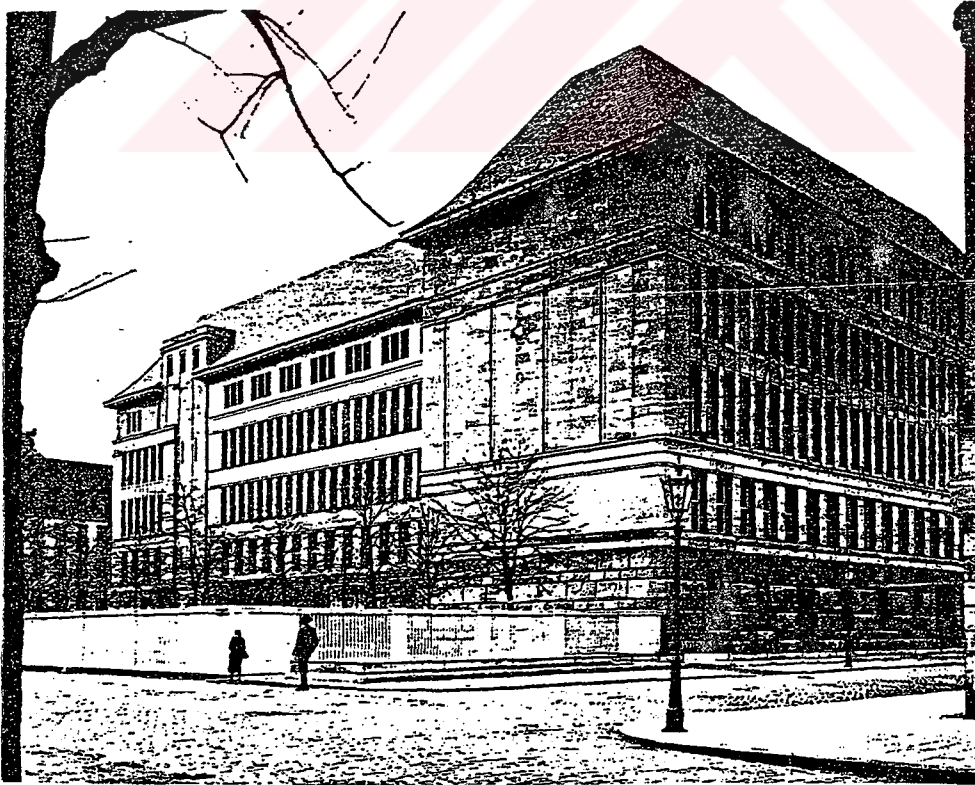
apartmanlarını, konuk odalarını barındıran üç katlı başka bir blok Morskaja'yı kuşatmıştır. Bu bloklar birlikte bir L plan oluşturmuştur. Behrens bu L şeklinin kollarının arasına, iki katlı alçak bir garaj ve ahır yerleştirmiştir. Ana girişin üç kapısı vardır ve bunlar büyük hole açılmıştır. Holün tam karşısında avluya açılan kapılar bulunmaktadır. Ana merdiven kovası sol tarafta konumlanmıştır. İlk katta herbiri kare planlı taht odası, yemek odası, resepsiyon odaları için bir suit bulunmaktadır. Konsolosluğun özel kanadında hergün kullanılan ikinci bir oval yemek odası yer almaktadır. Üçüncü kat ve garaj ile ahırın üstündeki katta ise hizmetçilerin odaları ve diğer odalar bulunmaktadır. Binanın ana cephesi 58 m. uzunluğunda ve 17.5 m. yüksekliğindedir. Tüm cephede yatay bir etki vardır. Cephedeki dev Dor kolonlar dizisi bir korniş ve çatıyı gizleyen bir parapeti desteklemektedir. Cephedeki kolonlar arasındaki pencereler geriye çekilmiş ve üstlerine çok büyük kilitaşları yerleştirilmiştir. Uzatılmış kolonların düşey vurgusu ile kilitaşlarının ve denizliklerin çizgisinin yatay vurgusu arasındaki ilişki ile gerilim ve kontrast yaratılmak istenmiştir. Ama, sonuç pek o kadar içaçıcı olmamıştır. Behrens, bu binayı Rönesans, Barok ve Manierist saraylardan esinlenerek gerçekleştirmiştir. Behrens binanın mobilyalarını da tasarlamıştır. Fakat, bina programını yürütmeye çıkan anlaşmazlıktan ötürü Mies de Behrens'in stüdyosundan ayrılmıştır. Konsolosluk binası çokça tartışılmış ve Üçüncü Reich döneminde resmi mimarlık için bir prototip olarak düşünülmüştür. (Windsor, 1981, s.122, 123)



Şekil 4.54 Behrens, Alman Konsolosluğu, St.Petersburg, 1911-2.

1911 yılının ocak ayında Behrens, Düsseldorf'da Manneamannröhren-Werke için yeni bir merkez ofis tasarımı üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bu tanınmış firma, o dönem AEG ile birleşmiştir. Yöneticilerinden biri Walter Rathenau idi. Beş katlı dikdörtgen bir blok olan Mannesmann Ofis Binası, Düsseldorf'un iş merkezinde bulunmaktadır. Ofisler, iki iç avlu etrafında, ana merdiven kovanını, koridorları ve tuvaletleri içeren binanın ortasına karşı bir bağlantı oluşturan bir servis bloğunun çevresinde gruplanmıştır. (Şekil 4.55)

Behrens, açılış töreninde ilk kez yaptığı ofis binasının tasarım metodunu açıklayan bir konuşma yapmıştır. Ama, yine de, Behrens ne zaman müşterileriyle farklı departmanların kat planlamasını tartışsa çözümsüz bir problemle karşı karşıya gelmiştir. Her departmanın başı, hem diğerlerinden farklı bir tasarım istemiş, hem de zaman ve şartlara göre planın değiştirilebilmesinin mümkün olmasını talep etmiştir. Behrens, istekleri üzerine projeyi tasarlamıştır. Çelik konstrüksiyonlu bina taşlarla kaplanmıştır. Çatısı çok eğimli yapılmıştır. Bina Messel'in AEG binasını andırmaktadır. Nehir kenarındaki giriş Dor sütunlarla oluşturulmuştur.



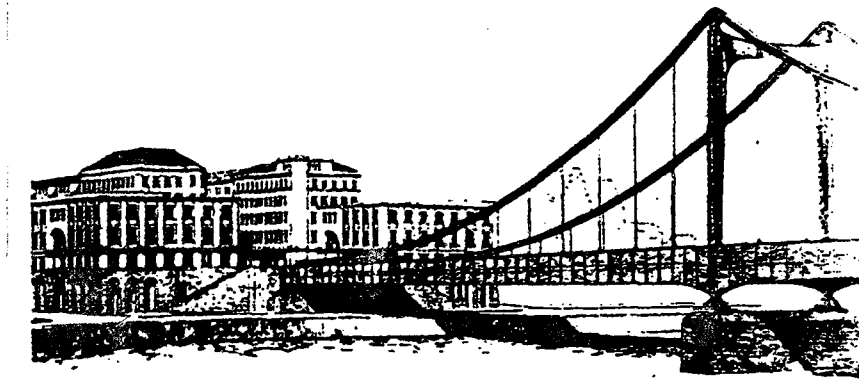
Şekil 4.55 Mannesmannröhren-Werke, Düsseldorf, 1911-2.

Bir başka ofis binası, Hannover-Vahrenwald'da Continental-Caoutchouc und Guttapercha Kompanie için 1912-14 yılları arasında yapılan yönetim merkezidir. Mannesmannröhren-Werke'ye benzeyen bu bina daha geniş ve dört katlıdır. İkinci Dünya Savaşı sırasında yıkılmıştır. (Windsor, 1981, s.129)

Benzer bir başka ofis binası AEG için tasarlanmıştır. Ama gerçekleşmemiştir. Behrens, Berlin-Tempelhof'da T-Z Gitterwerke'nin bir başka ofis binasını tasarlamıştır. (Hoeber, 1913, s.127)

Behrens'in ofisinden çıkan dikkati en çok çeken proje çizimlerinden biri, Berlin'in kuzeyindeki Gesundbrunnen'den güneydeki Neukölln'e kadar yol katetmesi planlanan, AEG'nin sponsoru olduğu elektrikli tren yoludur. Bu, AEG'nin 1907 ile 1914 yılları arasındaki planlarının konusuydu. Fakat gerçekleşmemiştir. Önerilen hattın kesitinin, büyük bir kısmı yeraltından geçmesine rağmen, yükseltilerek geçirilmesi istenmiştir. 1910-12 yılları arasında Behrens, hat içinde tek kolonlar üzerinde yükselen bir viyadüğün çizimlerini ve Gesundbrunnen için yükseltilmiş bir tren istasyonunun iki alternatifini hazırlamıştır. 1915'de Neanderstrasse'deki yeraltı istasyonunun projelendirilmiş tasarımında Behrens'in katılımı görülmüştür. (Buddensieg, 1984, s.199-203)

Behrens, 1911'de Cologne ve Deutz arasında Rhine nehri üzerinde yapılacak yeni bir köprü tasarımı yarışmasına girmiştir. Dortmund Çelik Konstrüksiyon Şirketi ile işbirliği içinde köprüsünü çelik asma köprü olarak tasarlamış, ancak başarılı olamamıştır. (Hoeber, 1913, s.161) (Şekil 4.56)



Şekil 4.56 Ren Nehri için köprü tasarımı, Köln, 1910-11.

Frankfurt-am-Main'ın yeni doğu limanında inşa edilen Gasgesellschaft büyük bir endüstri kompleksi idi. Berlin'deki AEG fabrikalarıyla çeşitli binalar gibi demiryolu hattının çevresinde konumlanmıştı. Batı ucundaki kazan daireleri, kömür stokları ile hammaddeden elde edilen kok yığını arasında yer almaktadır. Gaz depoları, mümkün olduğunca bölgenin uzak ucunda bulunmaktadır. Bu iki grup arasında Behrens tarafından tasarlanmış, , dikkatlice ilişkilendirilmiş dikkat çekici binalar bulunmaktadır. Güney kesiminde üretim fabrikası, kuzeyde ise yönetim ve teknisyenler ve işgücü için binalar yer almaktadır. Dikdörtgen planlı olan bu binalar, L şeklindeki, elektrik jeneratörlerini içeren güç evi, bir laboratuvar, arıtma fabrikası ve geniş bir malzeme binasından oluşmaktadır. Bunların hepsi küçük ölçekli ondokuzuncu yüzyıl sanayi yapılarının tipik örnekleridir. İyi oranlanmışlardır, alçaktırlar ve az eğimli şinkelesk veya mansart çatıları vardır. Tuğla işçiliği dikkat çekicidir. Klasizmin etkileri oranlarda ve kullanılan dişli kornişlerde görülebilir. En spesifik yapı bu binaların arasına yapılmıştır. Uzun bir silindir su kulesi, üç alçak silindir kulelere kemerli köprülerle birleştirilmiştir. Bu binaların formları ve konumlanması ekspresyonist olarak nitelendirilebilir. Bölgenin kuzey sınırı atölyeler, ofisler, fabrika müdürünün evi ve bir konuk evi ile düzenlenmiştir. Metreler ve regülatörler için olan bina bölge içinde biraz uzakta konumlanarak, kompozisyonu tamamlamaktadır. (Windsor, 1981, s.135) (Şekil 4.57)



Şekil 4.57 Frankfurt Havagazı Şirketi Binaları, 1911-12.

Behrens 1910 yılında iki önemli sergiye katılmıştır. Bunlardan biri, Berlin-Treptow'daki çimento sergisi, diğeri ise Brüksel'deki Dünya Fuarı'dır. Behrens, Brüksel Sergisi'nde, Makine Salonu, Alman Mühendisleri Birliği Salonu, Demiryolu Salonu, Delmenhorster Linoleumfabrik'in sergi odası, Basınç odası ve İllüstrasyonlu Dergi Yayıncıları Birliği'nin kütüphanesini tasarlamıştır.

Çimento Endüstrisi Sergisi için Behrens çimento ve kireç pavyonu önüne dikdörtgen avlular yapmış ve ortalarında daha aşağıda yer alan bahçeler oluşturmuştur. İki katlı küçük bir ev de inşa etmiştir. Werkbund'un yıllık genel toplantısıyla birleştirilerek bu sergi düzenlenmiştir.

1913'de Osthaus'un organizasyonu yaptığı, *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe* tarafından düzenlenen retrospektif sergide bir oda Behrens'e ithaf edilmiştir. Ayrıca Alman Gezici Endüstriyel Sanat Sergisi'nde Behrens'in birçok çalışması Amerika'ya gitmiş, böylece Behrens yurt içinde olduğu kadar yurt dışında da tanınmaya başlamıştır. Behrens, bu dönemde Werkbund'un kurucu üyesi olarak seçilmiştir. (Windsor, 1981, s.137)

1914'de düzenlenen Werkbund Sergisi zanaat , endüstriyel tasarım, grafik tasarım, mimarlık ve kent planlaması çalışmalarını içeren geniş ve kapsamlı sergiydi. Osthaus, Behrens'den Uygulamalı Sanatların Önemli işleri sergisi için yardım istemiştir. Behrens aynı zamanda, konferansların, tartışmaların ve organizasyonun yıllık genel toplantısının yapılacağı Festhalle'yi de tasarlamakla görevliydi. Festhalle, girişi kemerli dikdörtgen bir binaydı ve iç mekanı Hagen'deki serematoryumu andırmaktaydı. Bu binada, Bölüm 2'de de belirtildiği gibi, Werkbund'un üyeleri olan Muthesius ile Van de Velde arasında ki ünlü tartışma yaşanmıştır. Behrens, Osthaus'a yazdığı mektupta şöyle demiştir: “Kesinlikle bireysel yaratıcılık için kayıtsız şartsız özgürlük, fakat bunu Werkbund'un bu temelde korunması gerektiği şeklinde al. Anlaşmayı bozmaktan kaçınmayı tavsiye et ve otoriter kişiler tarafından söylenenler doğrultusunda açıklık getir. Bu olayda dostun olduğuma inan.” Behrens'in bu konudaki ılımlı tavrı, Osthaus'u ve Gropius'u sinirlendirmiş ve Behrens'in davranışını şüpheli bulmuşlardır.

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte sergi kapatılmış, sergideki pavyonlar batı cephesindeki yaralı askerler için hastane olarak kullanılmıştır. (Windsor, 1981, s.139) (Şekil 4.58)



Şekil 4.58 Festhalle, Werkbund Sergisi, Köln, 1914.

1913 yılında Behrens, Lübeck’de Holstentorplatz’ın tekrar tasarlanması projesine dahil olmuştur. Proje, Kaiser Wilhelm’in anısına yapılacaktı. Behrens, Neo-Klasik tarzda birkaç plan hazırlamıştır. Birbirine yakın konumlanmış, tüm üst kat boyunca devam eden yüksek pencerelerle düz, dikdörtgen bloğun her iki kenarında, geniş bir mekanı kucaklayan pavyonları bulunmaktaydı. Başka bir tasarım ise göze çarpan merkezi kubbeli, Palladio’nun tasarımları tarzında bir öneriydi. Fakat yarışmayı, Gotik tasarımı ile Emil Blunck kazanmıştır.

Behrens’in C.W.Julius Blancke-Werke ile ilk anlaşması, kendi imalatları olan basınçölçme aletlerinin kadrantlarının tasarımıydı. 1912 yılında Behrens, işçilerin konutlarının yanına yapılacak yeni bir fabrika binası için davet edilmiştir. Değişik tipte bir dizi yatacak yerlerin tasarımı yapılmıştır. Bunlar, bekar işçilerin odalarından, mühendisler, katipler için olan bitişik nizam evlere kadar değişmekteydi. Ana konut grubu, el işçilerinin aileleri için iki katlı teras evler ve

dört katlı bloklardan oluşmaktaydı. Yerleşme düzeni bahçelere, ağaçlara ve genel bir parka yer vermiştir. Henningsdorf'daki işçi evlerinin yatay sürekliliği gibi, burası da akıcı bir çizgiye sahipti, ama bu çizgi, ön avlu bahçeleri ve yerleşmede varyasyon yaratmak için kırılmıştır. (Windsor, 1981, s.141)

1914 yılında Behrens'in AEG ile olan kontratına son verilmiştir. Resmi olarak yenilenmemişse de, Behrens NAG fabrikası ve Henningsdorf'daki fabrikalar gibi AEG projelerine zaman zaman devam etmiştir.

Savaş sırasında Werkbund, 1917-8 yıllarında Basel'de Gewerbemuseum'da, Bern'de Winterthur Museum'da, Kopenhag'da sergiler düzenlemiştir. Behrens İsviçre'deki sergilerden sorumluydu ve Bern'de, portatif, ahşaptan, etkileyici bir pavyon tasarlamıştır.

1917'de Behrens, Hanniver'sche Waggonfabrik AG için iyi oranlanmış bir fabrika ve uçak hangarı tasarlamıştır. Savaş yılları sırasında Behrens'in bürosu Lichtenberg'de ve Spandau'da düşük bütçeli konutlar yapmıştır. 1918 yılında ise Henningsdorf'daki AEG konutlarına yenileri eklenmiştir.

Savaş sonrasında, doğu Almanya'da yapılacak iki toplu konut planı tasarlanmıştır. İlki, 1919 yılında, Polonya sınırındaki tekstil kasabası olan Forst'da, sanayi işçileri için, ikincisi ise şimdi Polonya'ya dahil olan Neusalz'da maden işçileri içindir. Neusalz'daki konutlar için savaştan yeni çıkan işçiler, merdiven ve basamakların olmamasını istemişlerdir. Ayrıca pencere kenarında oturduğunda bahçeyi görebilmek istemişlerdir. Bunun için Behrens, üç ev tipi geliştirmiştir. İlki; dört daire içeren ve üst katında uzun bir balkonu bulunan iki katlı ev, ikincisi; bahçeyi merdivenlerle üst kata bağlayan ev, üçüncüsü ise bir dizi halinde oluturulmuş tek ailelik ev modeliydi. Bu projelere Behrens Terrassenhaus demiş ve bunun başka bir versiyonunu 1927'de Weissenhoffsiedlung'da uygulamıştır. Behrens ve Heinrich de Fries 1918 yılında ev inşaatında ekonomiklik üzerine "Vom sparsamen Bauen" isimli bir kitap yayınlamışlardır. Burada, bu evlerin mobilyalarının da hazır ve monte edilmiş halde olmasının daha ekonomik olacağını belirtmişler, böylece daha fazla yer kazanılacağını söylemişlerdir. Gemi kabinlerindeki mobilyaların ilüstrasyonlarına

yer vermişlerdir. Herşeye rağmen bu evlerin işçiler için olduğu belirtilmiştir. Zira, Behrens, Hamburg gemi inşaatı endüstrisinin yöneticileri ve ileri gelenleri için yine bahçe kent projesine geri dönmüş, herkes için farklı, bireysel evler tasarlamıştır. (Windsor, 1981, 145-6)

Behrens, 1919'da Werkbund'un yöneticiliğinden çekilmiştir. 1924 yılında Novembergruppe ile Kemperplatz üzerinde bir kule blok için tasarladığı modeli sergilemiştir. Novembergruppe'de yer alan ve ekspresyonist tarzda eserler veren ressamı gibi, Behrens de ekspresyonist stilde binalar yapmaya başlamıştır. Bu binalarının ilk örneklerinden biri Hoechst yönetim binasıdır. Hoechst Farbwerke büyük IG Farben'ın bir parçasıydı. Bu dönemde Behrens, Hoechst için teknik yönetim binası ve araştırma binası üzerinde çalışmaktaydı. Almanya bu sırada, savaşın kötü sonucuyla politik ve sosyal bir bunalım yaşamaktaydı. Savaşın yarattığı yıkım, tutuklamalar ve vurulmalar fabrikaların üretimini durdurmuştur. Böyle bir ortamda, Behrens, 1920'de yönetici Geheimrat Adolf Haeuser tarafından yeni teknik yönetim binasını tasarlamak üzere çağırılmıştır. Projelerin acele gerçekleşmesi gerektiğinden, Behrens hemen ön planları ve önerileri hazırlamıştır. Yönetim binaları, çizim ofisleri, laboratuvarlar, arşivler, bir konferans tiyatrosu ve sergi salonu mevcut ofis binasından, caddenin karşısındaki uzun, dar bir bölge üzerinde konumlandırılacaktı. Behrens, eski binaya tamamen zıt yönde olan ana girişi ile bir dikdörtgen blok önermiştir. İki bina bir köprü ile birbirlerine bağlanacaktı. Bu merkezi kompozisyonun her iki yanında, yolu geniş bir açı ile izleyen alçak ofis kanatları bulunmaktaydı. Binanın stili Behrens'in şimdiye kadar olan tarzından epey farklıydı. Kulenin, Mainz tarafında, Gotik numaralarıyla büyük bir saat durmaktadır. Köprünün parabolik kemeri dikkat çekicidir. Tüm bina, iki zıt dokuda tuğla ile yapılmıştır. Çatısı neredeyse düzdür ve bir alçak parapetin arkasına gizlenmiştir. Binanın giriş holü 15 m. yüksekliği ile çok etkileyicidir. Her iki ucunda da salonun ana merkezine açılan merdiven kovası, balkonlar ve koridorlar bulunmaktadır. Bina, göğe yükselişi ile Gotik bir katedrale benzemektedir. (Windsor, 1981, s.152-3) (Şekil 4.59)



Şekil 4.59 Hoechst, yönetim binası, 1920-24.

Behrens'in 1922'de M n h'de *Gewerbeschau* (Uygulamalı Sanatlar Sergisi) için tasarladığı küçük tu la kaplı pavyon Dombauh tte Hoechst yönetim binasının mimari yaklaşımının devamı niteliğindedir. Bu bina şapel atmosferi yaratılarak, kilise mobilyalarının sergilenmesi için yapılmıştır. Sergideki en etkileyici eserlerden biri bir  armıhtır. Bu  armıh, muhafazakar din ve sanat çevrelerinin tepkisini çekmiştir. Naziler tarafından çarmıh kaldırılmış ve Dombauh tte kapatılmıştır. Bu Werkbund'a ilk politik müdahaledir. Behrens'in tekrar AEG için yeni binalar yapması gündeme geldiği sırada, bunu   renen Naziler, Behrens'in dejenere sanat lara himaye ettiğini, din ve sanatla dalga geçildiğini söyleyerek sergiyi polise kapattırmışlardır.

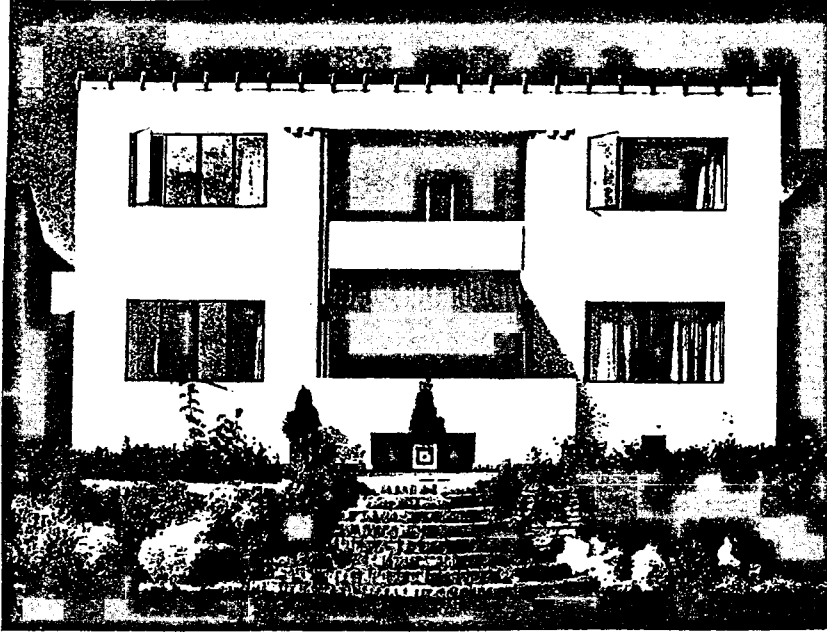
1921-25 yılları arasında bir başka proje de, Oberhausen'da Gutehoffnungsh tte kompleksidir. Bu projede, bir yönetim binası, bir ambar, ya  deposu tankı ve kantinin, sosyal yardımlaşma ofislerinin bulunduğu bir bina yer almaktadır.

1921'de Behrens Düsseldorf Akademisine  a ırılmıştır. Ancak, bir yıl sonra profesör olmak için Viyana'daki Mimarlık Okulu'na, Otto Wagner'in yerine geçmek üzere gitmiştir. Burada 1936 yılına kadar kalmıştır. (Windsor, 1981, s.159)

Behrens, 1923-25 yılları arasında İngiltere'de W.J.Basset-Lowke için bir ev tasarlamıştır. Northampton'da yapılan bu ev Behrens'in uluslararası modern stilde yaptığı ilk özel konuttur. İki katlı, basit bir forma sahip olan evin tasarımında dans etmek için geniş bir oturma odası istenmiştir. (Windsor, 1981, s.160) (şekil 4.60)

Behrens, 1925 yılında iki sergide de binalarında cam konstr ksiyonlarını kullanmıştır. Biri, Paris'deki Grande Exposition des Arts Dekoratifs'de yapılan pavyon, diğeri ise Cologne'daki Alman Cam İmalatçıları Birliğinin sergi binasıdır.

Behrens, 1923-4 yıllarında Almanya'da kurulan Zehner-Ring'e  ye olmuştur. Gropius, Taut, Mies, Mendelsohn gibi yirmialtı mimarın oluşturduğu bu grup, dergilere yazılar yazmakta ve çeşitli sergiler düzenlemekteydi.



Şekil 4.60 New Ways Evi, Northampton, İngiltere, 1923-25.

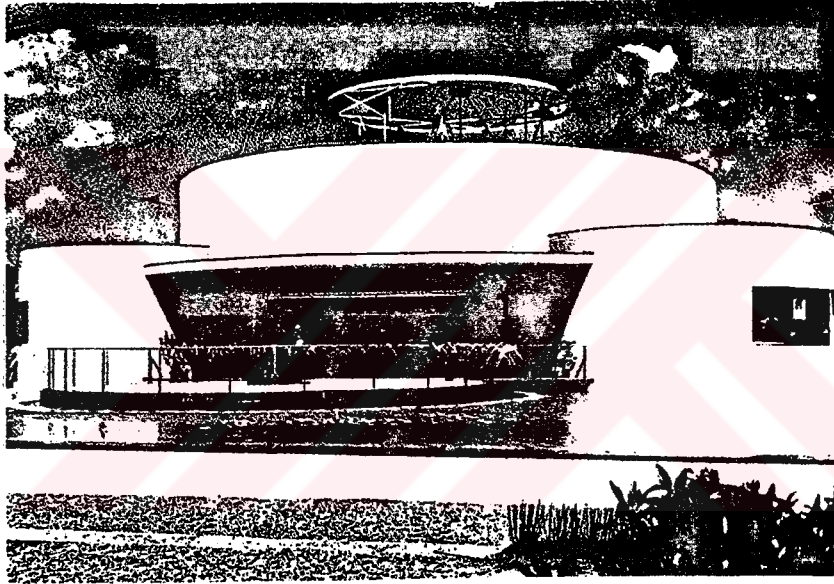
1927’de Stuttgart’daki Die Wohnung Werkbund sergisi, Mies’in yöneticiliğinde çağrılan sanatçıların yaptığı bir grup ev ve apartman bloklarından oluşmaktaydı. Katılımcı mimarlardan modern yerleşmelerin problemlerine çözüm önerileri getirilmeleri istenmiştir. Standardizasyon, rasyonalizasyon ve ekonomi problemlerinin çözülmesi gerekmektedir. Behrens terasevler projesini uygulamıştır. Oniki apartmanın sekizi, üç odalı, dördü ise dört odalı olarak oluşturulmuştur. Diğer mimarların da benzer projeleriyle gerçekleşen Weissenhoffsiedlung modern mimarinin simgesi olmuş ve geniş boyutları ile ilerleyen yıllarda eleştirilmiştir.

Behrens, Alexanderplatz proje yarışmasını kazanmıştır. Burası için, Hoechst binasını andıran, büyük ofis blokları ile düzensiz bir kompozisyon yaratmıştır. Fakat, proje 1930’ların ekonomik krizi ve Hitler’in yükselişi ile durmuştur. Projenin bazı bölümleri inşa edilmiştir. (Windsor, 1981, s.164)

Behrens 1930 yılında, göl kenarında Schlachtensee’de yapılan Haus Lewin evini tasarlarken, evin kübik formu ile bütün oluşturan çatal, bıçak, kaşık takımını da tasarlamıştır.

Behrens'in bu dönemde yaptığı binaların en çarpıcısı, Cronberg'de yapılan Clara Ganz Evi'dir. Bina iyi oranlanmış, kübik formların kompozisyonundan oluşmaktadır.

Behrens 1931'de, Berlin yakınlarındaki Karolingerplatz'da yapılan Alman Yapı Sergisi için bir pavyon tasarlamıştır. Ring der Frauen, dairesel forma sahip bir binadır. Etrafında uydu şeklinde, birinin girişi oluşturduğu üç tane daire planlı odalar yerleştirilmiştir. Bina, dönemi içinde en ilgi çekici binalardan biri olmuştur. (Sharp, 1978, 15) (Şekil 4.61)



Şekil 4.61 Ring der Frauen Pavyonu, Alman İnşaat Sergisi, Berlin, 1931.

Behrens'in son fabrika sanayi yapısı, 1932-34 yılları arasında, Avusturya Tütün Şirketi için yapılan sigara fabrikasıdır.

1932 yılında Alman Werkbund'u ile bağlantılı olan Avusturya Werkbund'u, Stuttgart'taki Weissenhoffsiedlung'un çizgisinde konut modelleri üzerine bir sergi açmıştır. 1933 yılındaki genel toplantıdan sonra Holzmeister başkanlığında, Behrens başkan yardımcısı seçilmiştir. Sosyalistler ve Museviler Werkbund'un üyeliğine alınmamaşlardır.

Behrens 1936 yılında, Akademie der Kunste'de Poelzig yerine geçmek üzere Berlin'e dönmüştür.

Behrens, 1939'da mimar Eugen Himmel ile AEG'nin yeni yönetim binasını tasarlamıştır. Ancak, bina inşa edilmemiştir.

4.4 EĞİTMEN OLARAK PETER BEHRENS

Bu bölümde, Behrens'in eğitimliliği akademik kariyeri içinde incelenecek ve asistanları Walter Gropius, Le Corbusier ve Mies van der Rohe üzerindeki etkileri irdelenecektir.

4.4.1 Prof.Peter Behrens ve Mimarlık-Tasarım Eğitimi

Peter Behrens'in resim yerine uygulamalı sanatlar ve mimarlık üzerine yoğunlaşması, sanat ve tasarım hayatında yeni bir dönemin başlangıcıdır. Behrens, 1901 yılında Darmstadt'ta gerçekleştirdiği Behrens Evi ile aktif olarak mimarlık yapmaya başlamıştır. Bu arada, uygulamalı sanatlarla ilişkisini sürdürerek, bu çalışmalarını gerek sergilerde, gerekse tasarladığı yapılar içinde kullanmıştır.

1901 yılında Nürnberg'de zanaatkarlar için Bayerisches Gewerbemuseum'un sponsorluğunu üstlendiği uygulamalı sanatlar kursunu vermiştir. Bu kurs bir ay sürmüş, ancak başarısından dolayı 1902 yılında ocak-şubat ayları içinde bir ikincisi tekrarlanmıştır. Bu kursların amacı Art Nouveau manyerizminin doğru uygulanmasını sağlamaktır. Bu kurslar Almanya'daki modern sanat eğitiminin gelişmesinde az da olsa önemli bir rol oynamıştır. (Windsor, 1981, s.50)

1903 yılında Behrens Düsseldorf Kunstgewerbeschule'ye yönetici olarak atanmıştır. Behrens'in bu okula atanmasında Hermann Muthesius'un etkisi olmuştur. Muthesius o dönem, Londra'daki Alman Konsolosluğu'ndaki görevinden ayrılıp, Almanya'ya dönmüştü. Muthesius, İngiltere'deki sanat eğitiminin yeni yaklaşımlarını

Almanya'da uygulamaya çalışmıştır. Bunun için, etkili çevresi sayesinde, Almanya'daki önemli sanatçıların sanat okullarının başına getirilmesini sağlamıştır.

Behrens 1903'te Muthesius'a yazdığı mektubunda yeni işinden duyduğu coşkuyu belirterek, milli kültürün gelişmesine yardımcı olacağını ifade etmiştir. Behrens kendi eğitim fikirlerini geliştireceğini düşünerek, özellikle Viyana'daki sanat okulunu ziyaret etmek istediğini vurgulamıştır. Viyana'nın dışında ayrıca, Hague, Londra ve Glasgow'daki sanat okullarını da görmek istediğini yazmıştır.

Haziran ayında İngiltere ve İskoçya'ya gitmiş, özellikle Machintosh'un çalışmalarından çok etkilenmiştir.

1903 yılında Darmstadt sanatçı kolonisinden genç heykeltıraş Rudolf Bosselt'i, Berlin'den grafik tasarımcısı Fritz Ehmcke'yi, Viyana'dan iç mimar Max Benirschke ve ressam Josef Bruckmüller'i ders vermek üzere Düsseldorf Sanat Okulu'na çağırmıştır. Behrens'in kendisi de, bu okulun mimarlık bölümünde ders vermiştir. Behrens, Wassily Kandinsky'i de okulda ders vermek üzere çağırmış, ancak Kandinsky bir kaç yıl sürecek gezisi yüzünden Almanya'dan kısa bir süre sonra ayrılacağını belirterek, teklifi geri çevirmiştir.

Düsseldorf Kunstgewerbeschule'nin en ilginç uygulamalarından biri hazırlayıcı kurslardı. Behrens, sanatsal faaliyetlerin değişik konularında tecrübe kazanmanın ve tasarımın belli bir branşında uzmanlaşmadan önce analiz ve gözlem tekniklerini öğrenmenin öğrenciler için gerekli olduğunu düşünmüştür.

İki ön kursu, *Vorbereitungsklassen*, Benirschke ve Bruckmüller vermişlerdir ve Viyana'daki Kunstgewerbeschule'deki tecrübelerinden yararlanmışlardır. Bu kurslardaki öğrenciler, farklı teknikler kullanarak doğal formların çizimlerini ve resimlerini yapmaktaydılar. Sunuş çizimleri ile taslaklar arasında bir ayrım yapılmıştır. Geometrik analiz ve alıştırmalar yapılarak, öğrencilerin bunlardan örnekler çıkarması istenmiştir. Bu çalışmalar hem iki boyutlu çizim ve kolajlarla, hem de üç boyutlu modeller ve maketlerle yapılmıştır. Bu yeni kurslar,

Vorkurse'lerin ve Bauhaus'daki ön kursların öncüsü olmuştur. Bugün bu yaklaşımlar tüm sanat okullarında uygulanmaktadır. (Windsor, 1981, s.54-55)

Behrens 1907'de Kunst und Künstsler Dergisi'ne sanat okulları hakkında yazdığı makalesinde şöyle demiştir:

“Bugünün sanat ve zanaat okulları, hem estetik direktifler için el sanatlarının istekleriyle, hem de sanatsal diirtüler için endüstrinin ihtiyaçları ile karşılaşmak zorundadır. Her zaman çözüm olmasa da, iki görevin amacı aynıdır. Düsseldorf Okulu, form yaratma çalışmasının temel entellektüel prensiplerine geri dönerek, bir ortam aramakta ve direkt olarak çalışmanın mekanik görünüşlerinden ziyade, daha çok oran kanunlarıyla, sanatsal olarak spontanelik içinde formun prensiplerinin kök bulmasına izin verir. Yeteneği doğrultusunda öğrenciye, sahip olduğu sanat kanunları bilgisini kullanarak çeşitli sanatlarda uzmanlaşma imkanı verilecektir...” (Whitford, 1992, s.20)

Behrens 1890'lardan beri Hollanda'lı sanatçıların çalışmalarını takip etmekteydi. Bu sanatçılardan etkilenecek, çalışmalarını yeni yaklaşımlarla gerçekleştirmişti. Bu dönemde de çağdaş Hollanda mimarlığındaki gelişmeleri izlemekteydi. Behrens, Amsterdam'dan H. P. Berlage'yi Düsseldorf Okulu'nun eğitim kadrosuna dahil olması için davet etmiş, ancak Berlage bu öneriyi reddetmiştir. Onun yerine J. L. M. Lauweriks 1904 yılında kadroya katılmıştır. Lauweriks'in Behrens ve öğrenciler üzerinde etkisi oldukça fazla olmuştur. Behrens'in Düsseldorf'daki gözde öğrencilerinden Adolf Meyer, AEG döneminde Behrens'in stüdyosunda çalışarak, Behrens'in asistanlığını yapmıştır. Daha sonra, yine Behrens'in asistanlarından biri olan Gropius ile Behrens'in stüdyosundan ayrılarak birlikte çalışmışlardır.

Lauweriks, Düsseldorf Okulu'nda kendi metodu olan, geometrik ızgara üzerine temellenmiş tasarımları kullanarak, tasarım eğitimi vermekteydi. Birbirinin içine geçmiş formları, mesela kare içinde daire, tüm tasarımlarında kullanılmaktaydı. Bu yaklaşım, binalardan, mobilyalara, metal işlerden, grafik tasarımlarına, tipografiye kadar her alanda görülmektedir.

Behrens'in 1904 yılında Düsseldorf Gartenbau und Kunstausstellung için tasarladığı bahçe ve pavyon projesi içinde yer alan Jungbrunnen Restoranı'nda kullanılan mermer sıralar Bosselt'in Düsseldorf Okulu'ndaki heykel sınıfı öğrencilerinin çalışmalarıydı. (Windsor, 1981, s.55)

Behrens 1907 yılında Düsseldorf Sanat Okulu'nda harf karakteri tasarımı ve tipografi üzerine iki kurs da düzenlemiştir. Bu kurslar Behrens, Ehmcke ve Anna Simmons tarafından verilmiştir. İlk kurs için Behrens, İngiltere'den Edward Johnston'ın getirilmesine çalışmış, ancak gelemeyince Alman öğrencisi Simmons yerine geçmiştir. (Windsor, 1981, s.41)

Behrens, 1907'de AEG'nin teklif ettiği sanat danışmanlığı görevini kabul ederek, Düsseldorf Kuntsgewerbeschule'den ayrılmıştır. (Hoeber, 1913, s.221)

Behrens 1921 yılında Düsseldorf Akademisi'ne çağrılmış, fakat bir yıl sonra Viyana Mimarlık Okulu'na geçmek için buradan ayrılmıştır. Viyana'da, ölmüş olan Otto Wagner'in yerine geçerek, burada 1936 yılına kadar kalmıştır.

Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, tüm ülkelerden mezun olmuş öğrencileri kabul ederek, onlara en iyi eğitmenler eşliğinde araştırma yapma fırsatı tanımıştır. Behrens, kent planlamasına, mühendislerle işbirliğine, toplukonut tasarımlarına, el zanaatlarına, mimarlıkla resim ve heykelin birlikteliğine dikkat çekmiştir.

Berlinli mimar ve Ring grubunun sekreteri olan Hugo Haring, Viyana Sanat Akademisi'nin 1926'da Berlin'deki öğrenci sergisinden etkilenmiş, ve Almanya'da böyle akademi veya teknik kolejin bulunmadığını belirtmiştir. Öğrenci çalışmalarının, yaşam standardının yükseltilmesine yönelik olduğunu belirterek, Behrens'in öğrenciler üzerindeki etkisini çok olumlu bulmuştur. Behrens'in o dönemki en başarılı öğrencilerinden biri olan Amerikalı mimar William Muechenheim, Behrens'e çok şey borçlu olduklarını belirterek, Behrens'in öğrencilerindeki potansiyelin ortaya çıkmasına yardımcı olduğunu söylemiştir.

Behrens 1936'da Berlin'e dönerek, Akademie der Künste'de Hans Poelzig'in ölümüyle boşalan yöneticilik kadrosuna atanmıştır. Ölümüne kadar bu okulda eğitimlik görevini sürdürmüştür.

4.4.2 Behrens ve Önemli Öğrencileri Walter Gropius, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe

Behrens'in yaşamında, başarılı sanat ve mimarlık kariyerinin dışında çok önemli bir nokta daha vardır. 20.yüzyıla damgasını vurmuş üç büyük mimar Walter Gropius, Le Corbusier ve Mies van der Rohe, Behrens'in stüdyosunda, Behrens'in asistanı olarak çalışmışlardır. Bu üç büyük mimar üzerinde Behrens'in etkisi yadsınamaz. Ayrıca aynı dönemlerde beraber çalışan bu üç kişi, birbirlerinden de etkilenmişlerdir.

Bahrens'in başarılı projeleri ile aktif bir üretim merkezi haline gelen Behrens stüdyosunda çalışmak, o dönemki genç mimarlar için çok cazipti. Le Corbusier, eski okulu La Chaux-De-Fonds'dan aldığı bursla Almanya'da ileri sanat ve zanaat eğitimi almak için Perret'in bürosundan ayrılarak, Berlin'e Behrens'in stüdyosunda çalışmak üzere gelmiştir. Corbusier'in Behrens'in stüdyosunda geçirdiği beş aylık zamanda, mimarlık tarihinde çok önemli bir rastlantı olarak, Mies ve Gropius da orada çalışmaktalardı.

Corbusier yirmiüç, Mies yirmidört, Gropius ise yirmiyedi yaşındaydı. Her üçünün de amacı, Behrens'ten mimarlık ve tasarıma dair birşeyler öğrenmekti. Corbusier teknik organizasyon ve makine sanatını, Mies klasizmi, Gropius ise endüstri uygarlığının potansiyelliğini öğrenmişlerdir.

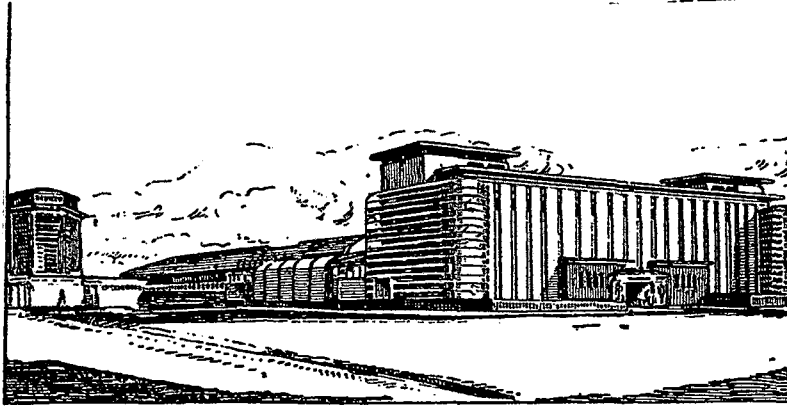
Corbusier, Behrens'in stüdyosuna gelmeden önce, Mies ve Gropius birkaç yıldır burada çalışmaktaydılar. Corbusier beş ay kalıp, daha sonra Hoffman'ın yanında çalışmak üzere Viyana'ya gittikten sonra da diğer ikisi Behrens'in yanında çalışmaya devam etmişlerdir. Fakat her üçü için de Behrens'in bürosunda geçirdikleri dönem çok önemli olmuştur.

Behrens'in 1904 yılında Düsseldorf Gartenbau und Kunstausstellung için yaptığı bahçe düzenlemesinin ve Jungbrunnen Restoran'ının yaklaşımında, bahçenin tasarımını bir evin iç mekanının genişlemesi olarak ele alarak, doğaya uygun çözümler üretmiştir. Bu yaklaşım, Le Corbusier'in 1920'li yıllardaki çalışmalarında görülebilir. Le Corbusier doğal olmayan, insan yapımı objeye inanarak, kentin, doğa üzerindeki insanın pençesi olduğunu söylemiştir. Corbusier'e göre doğa ile mimarlığı birleştirme fikri Art Nouveau tavrındadır.

"Bina açık ve sofistike bir duruşa sahip olmalıdır." diyen Corbusier, binanın doğaya karşı durması gerektiğini belirtmiştir. Corbusier'in fikrine göre, böylece doğa ve mimarlık birbirilerini güçlendirecektir. (Blake, 1996, s.13-18)

Gropius Behrens'in stüdyosundan 1910 yılında ayrıldığında, Behrens'in diğer asistanlarından biri olan Adolf Meyer de onunla birlikte gitmiş ve ikisi beraber çalışmaya başlamışlardır. Gropius'un bir ayakkabı imalatçısı için yaptığı Fagus Fabrikası bu yüzyılın en önemli yapılarından biridir. Üç katlı olan yapı cam ve çelikten yapılmıştır. Fagus Fabrikası'nın cam cephesi strüktürel çerçeve sistemlerini bir zar gibi sararak, tüm strüktürü cam cephenin arkasında bırakmıştır. Behrens'in Türbin Fabrikası ile karşılaştırıldığında, Türbin Fabrikası'nın cam zarının çelik iskeletinden ayrışmasının Fagus Fabrikası gibi vurgulanmadığı görülmektedir. Türbin Fabrikasında kalın, masif, beton köşeler binayı Fagus Fabrikası'nda olduğu gibi hafifletmemiş, tam tersine ağırlaştırmıştır. Fagus Fabrikası, strüktürün gizlenerek tüm yapının camla kaplandığı ilk modern yapıdır. Şu an Fagus Fabrikası Alman Cumhuriyeti kanunlarınca tarihi anıt olarak korunmaktadır.

Gropius'un Köln'deki 1914 Werkbund Sergisi için yaptığı yönetim binasında da Fagus Fabrikası'nda izlediği yaklaşımı devam etmiştir. (Şekil 4.62) Bu iki bina da, Gropius'un Behrens'den ve klasizmden ne kadar etkilendiğinin göstergesidir. Zira, iki yapının da klasik bir temeli, proporsiyonu ve simetrisi vardır. Girişte yarı klasik detaylar görülmektedir.



Şekil 4.62 Gropius, Werkbund Sergisi'ndeki yönetim binası, Köln, 1914.

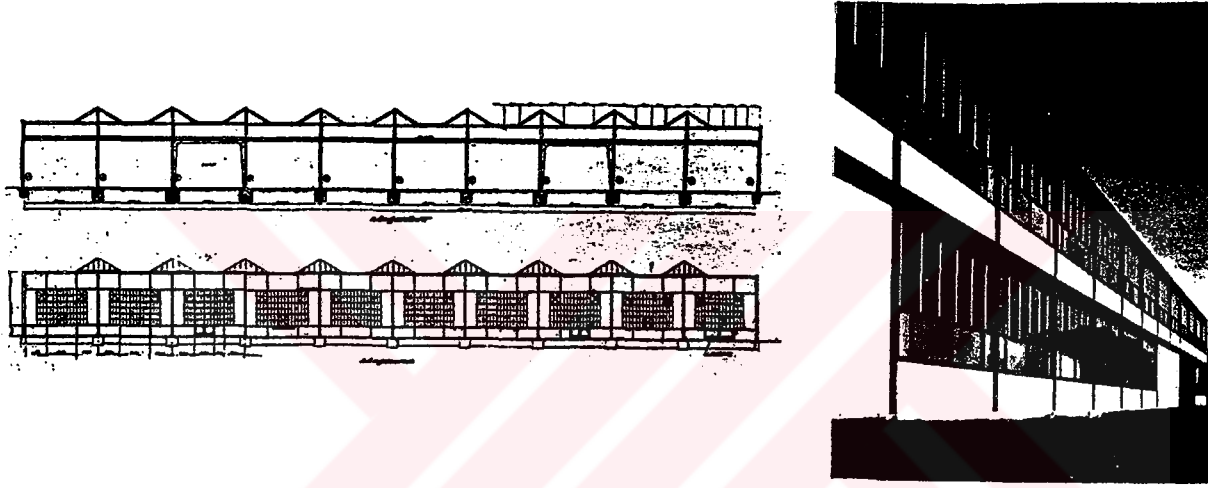
Gropius, Behrens'in endüstri ile sanatın ilişkisi üzerine fikirlerinden çok etkilenmiş ve Bauhaus'u kurduğunda bu düşünceleri uygulamaya koymuştur. (Blake, 1996, s.21,22)

Üç yıl Behrens'in yanında çalışan Mies van der Rohe'yi, Behrens'in endüstri için olan mimarlık ve tasarımlarının dışında en çok anıtsal, Neo-Klasik çalışmaları etkilemiştir. Mies de, Behrens de büyük Alman mimar Karl Friedrich Schinkel'den çok etkilenmişlerdir. İlk olarak Schinkel'in strüktürlerini geniş platformlar üzerine yerleştirerek, binaya bir yenilik, asillik vermesi onları etkilemiştir. İkinci olarak, Schinkel'de gördükleri ritm, proporsiyon ve ölçeğin herhangi bir dönemde uygulanabilir olması, üçüncü olarak da Schinkel'in binalarında gördükleri saf form ikisini de etkilemiştir. Klasizmin temel prensibi olan evrensel çözümlerin gelişmesinin, geniş çeşitlilikteki problemlere uygulanabilirliği Mies'i ilgilendirmiştir.

kütlesi Şinkelesk olmamıştır. (Blake, 1996, s.173-177)

Mies Türbin Fabrikası'ndan da çok etkilenmiştir. 1940 yılında Illinois Institute of Technology için cam ve çelikten yapılmış bir kampüs tasarlamıştır. Bu kampüs binalarında Mies'in üzerindeki Behrens etkileri açıkça görülmektedir. Ayrıca bu binalar Gropius'un Fagus Fabrikası ile de benzeşmektedir. (Blake, 1996, s.21) (Şekil 4.63)

Bu üç büyük mimar, Behrens'in yanında çalışarak edindikleri tecrübe ve bilgilerini geliştirerek 20. yüzyılın en önemli tasarımlarını gerçekleştirmişlerdir.

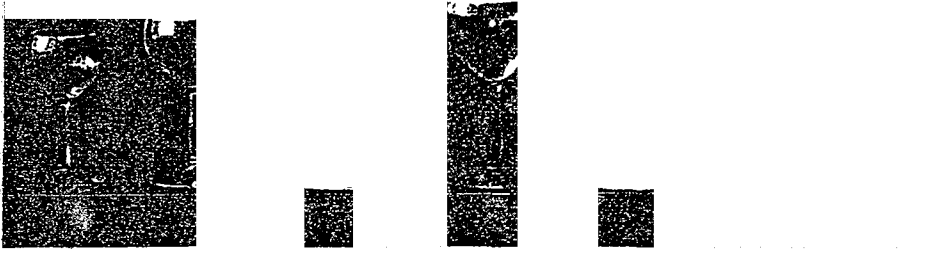


Şekil 4.63 Behrens, Henningsdorf'daki fabrika,1917 (solda), Mies van der Rohe, Illinois Institute of Technology, Chicago, 1945 (sağda).

olarak ise başlıca konumuz olan ve Behrens'in endüstriyel tasarımcılığında önemli bir yer tutan ve bu alandaki ilkleri oluşturan AEG tasarımları, son olarak da AEG sonrası tasarımları irdelenecektir. Uygulamacı yönünün yanı sıra bir düşünce adamı olan Peter Behrens, her geçen gün ilerleyen teknolojinin olanaklarını erken farketmiş ve teknolojinin estetikle nasıl bağdaştırılabileceğinin yollarını aramıştır. Teknolojiye karşı olan tutucu yaklaşımları reddetmiş, yaşadığı dönemde yeni yeni gelişen endüstri ile tasarım ve sanatın nasıl en uygun bir şekilde birleştirilebileceğini düşünerek, tasarımlarını bu yönde gerçekleştirmiştir. İleriye gören duyarlı ve yaratıcı kişiliğini, teknik bilgilerle, endüstri ve teknolojinin sunduğu imkanlarla birleştirmiş, tasarım ve endüstri çevresindeki uygulamaları ve düşünceleri ile dönemin önemli öncü kişilerden biri olmuştur.

5.1 ERKEN DÖNEM TASARIMLARI

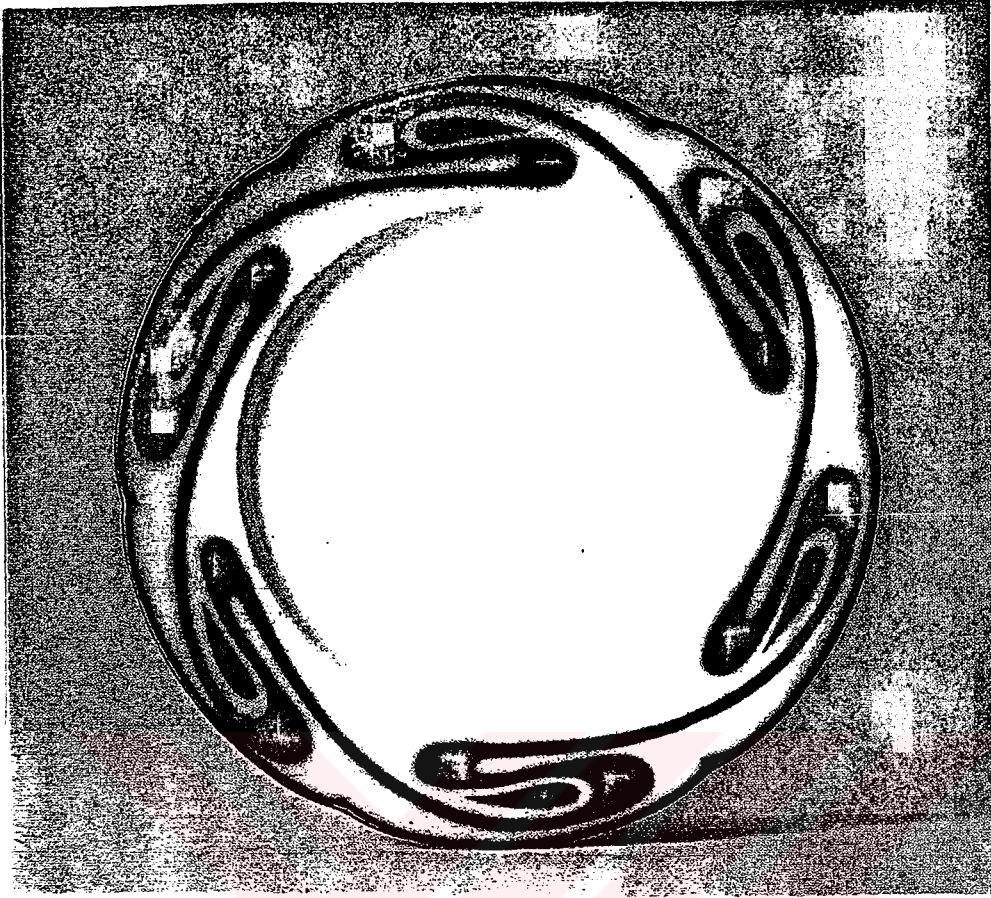
19.yüzyılın sonlarında ressam Peter Behrens sanatsal faaliyet alanını genişletmeye başlamış, porselen, cam ve mobilya tasarımlarına yönelmiştir. Bu arada resim çalışmaları giderek azalmaya başlamıştır. “Vereiningten Werkstatten für Kunst im Handwerk” (Zanaatlarda Sanat için Birleşmiş Atölyeler) isimli gruba dahil olarak, 1899'da Münih'de Glaspalast'da gerçekleşen ilk sergilerine grubun başını çeken önemli kişilerden August Endell, Hermann Obrist, Martin Dülfer, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok ve Bruno Paul ile beraber katılmıştır. Bu arada Behrens'in arkadaşı olan Otto Eckmann ise resim çalışmalarına son vermiştir.



Şekil 5.1 Peter Behrens, şarap bardakları, 1898.



Şekil 5.2 Peter Behrens, cam şişeler, 1898.



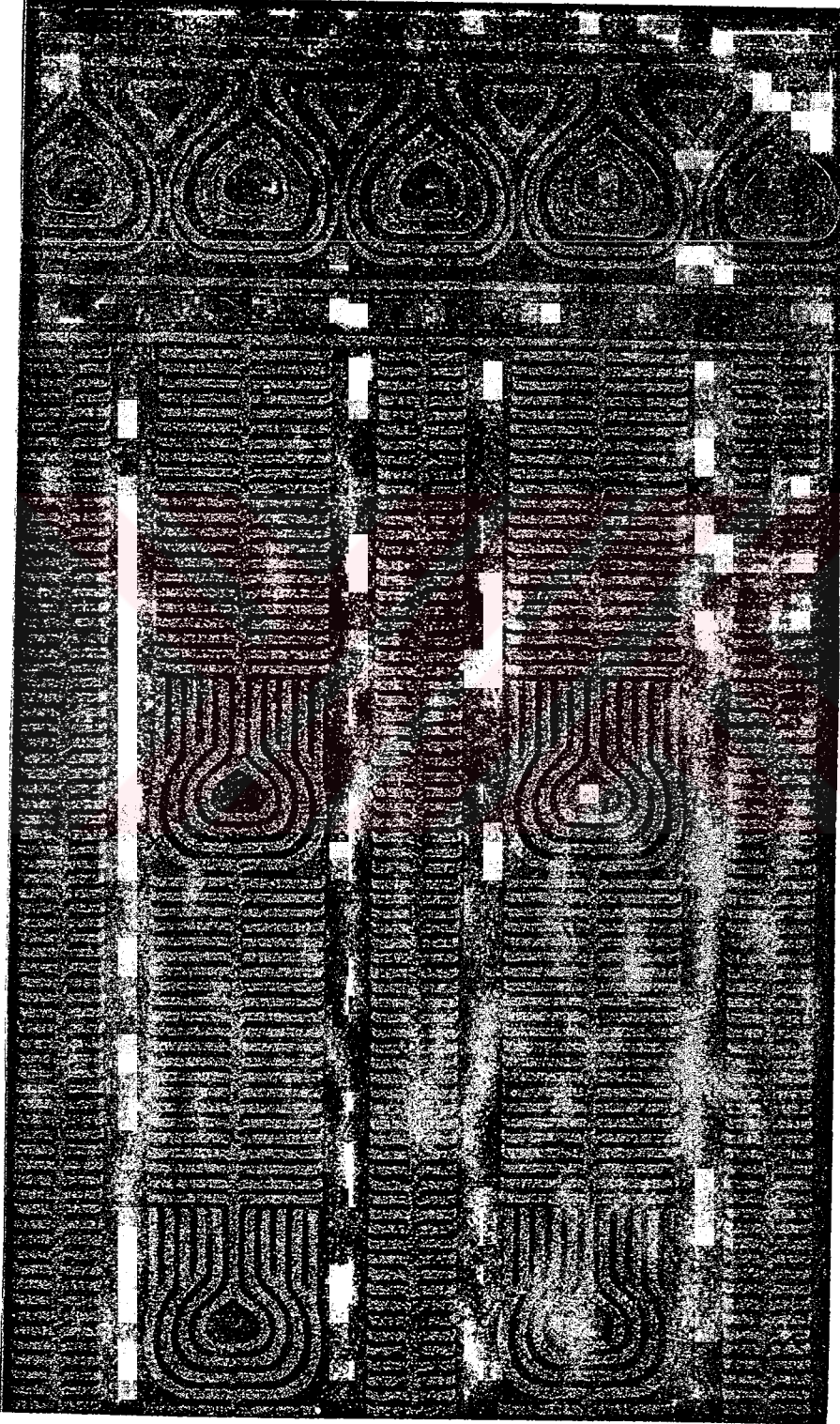
Şekil 5.3 Peter Behrens, tabak, Münih, 1898.

1899'da Behrens, birkaç tabak ve Nordböhmen'deki Rindkopfs Söhne Firması tarafından üretilen ve seçkin bir örnek olan cam vazo tasarlamıştır. 1900 yılında Bonn'daki Mehlem Firması tarafından yapılan bir seri vazo bu tasarımları takip etmiştir. Bu bireysel parçaları 1901 yılında, genellikle yeşil, mavi ve kırmızı rengin hakim olduğu beyaz porselenden yapılmış çay, kahve ve yemek takımları izlemiştir.

Bu arada kaligrafi ve tipografi çalışmalarını da sürdüren Behrens, çeşitli dergi ve kitaplara dekoratif başlıklar, kenar süslemeleri yapmış, çeşitli örüntülerden oluşan duvar kağıtları tasarlamıştır. (Şekil 5.4)

Gümüş takımlar da tasarlayan Behrens, Darmstadt'daki Schreger Firması tarafından üretilen mücevherleri ve Mainz'daki M.J.Rückert Firması tarafından üretilen çatal, kaşık, bıçak takımlarını tasarlamıştır. M.J.Rückert Firması daha sonra Behrens'in Darmstadt'daki Behrens Evi için tasarlanan onüç parçalık servis takımını ve 1901'de

gerçekleşen Ein Dokument Deutscher Kunst Sergisi için tasarladığı çapraz ince filizleri üretmiştir.



Şekil 5.4 Peter Behrens, duvarkağıdı tasarımı, 1900.

Behrens'in mobilya tasarımları 1900 yılında kiraz ağacından yapılmış sandalyeler, tabureler ve oturma grupları ile başlamıştır. Bu tasarımlar ilk kez Behrens'in dostlarından biri olan Hartleben'in evinin mutfak ve yemek odası için tasarladığı mobilyalarda görülmektedir. Aynı zamanda Hartleben'in bir arkadaşı olan Dr. Walter Harlan'ın çocuğu için tasarladığı çocuk yatağı Behrens'in ilk mobilya tasarımlarındandır.

Behrens Reformkleidung'a bir ya da iki ziyarette bulunarak, giysi tasarımlarıyla da ilgilenmiştir. Özellikle kadınlar için korsesiz, rasyonel giysiler tasarlamıştır. (Şekil 5.5)



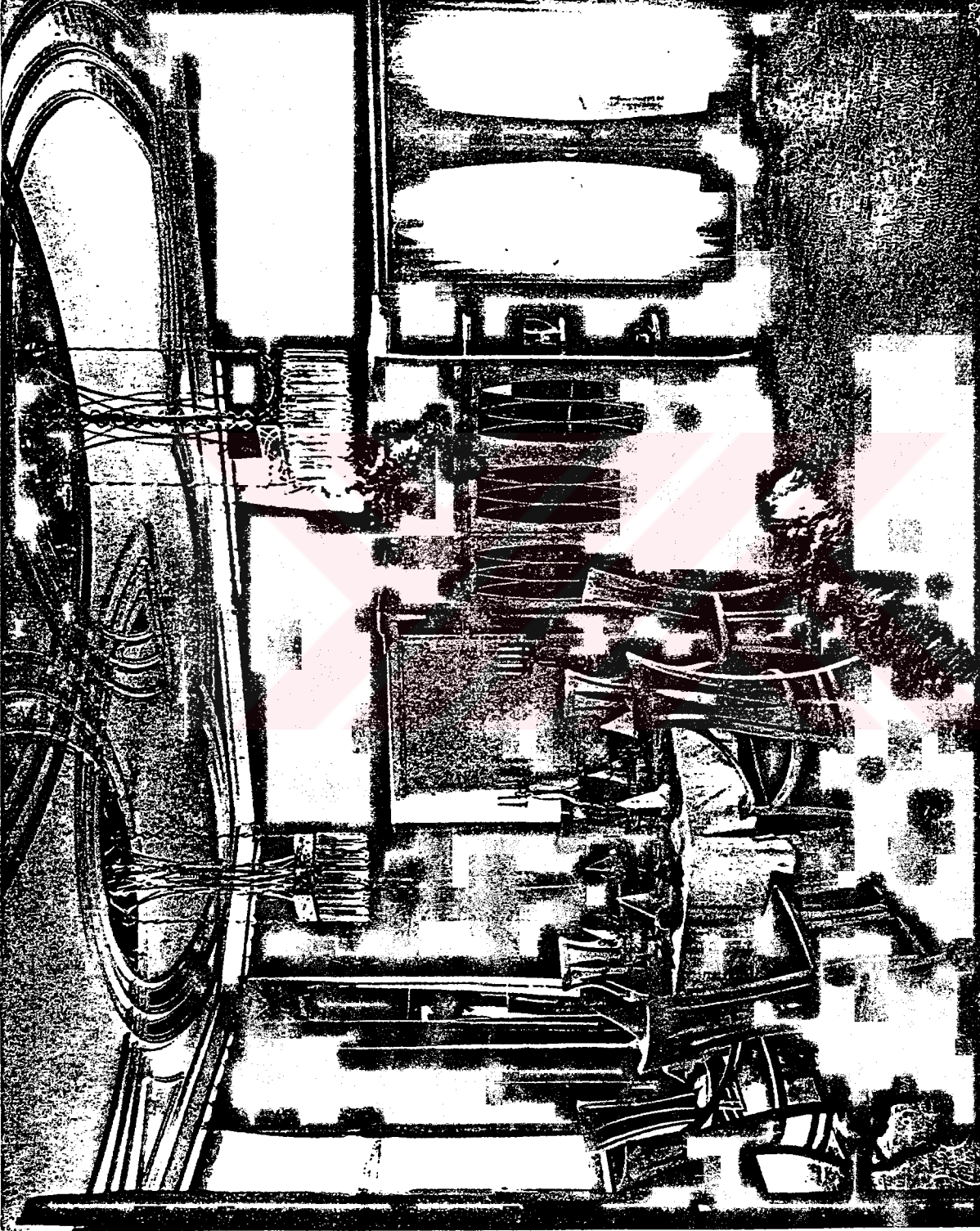
Şekil 5.5 Peter Behrens, kadınlar için yürüyüş giysisi tasarımı, 1901.

Uygulamacı bir sanatçı olarak tüm bu faaliyetler, Behrens'in Münih'den Darmstadt Künstlerkolonie'ye çağrılmasına yol açmıştır. (Windsor, 1981, s.11-12) Bu

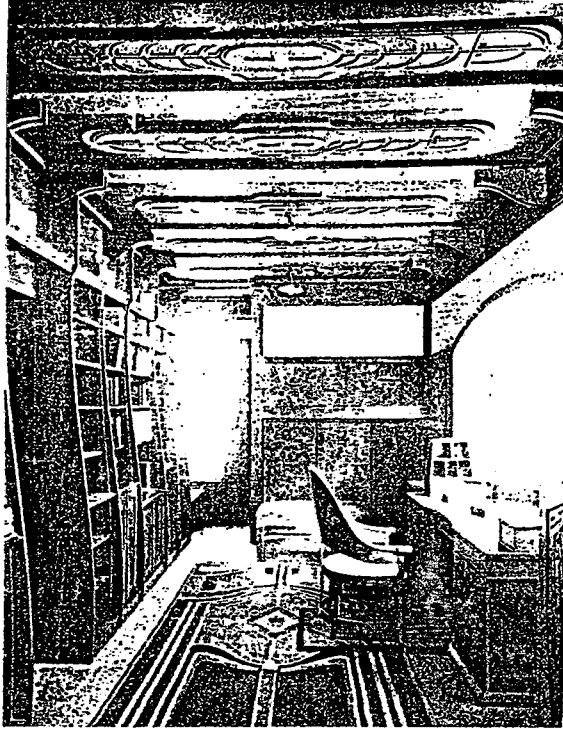
Behrens'in yaşamında bir dönüm noktası olmuştur. Velde ve Riemerschmid gibi resimle başlayıp, daha sonra Münih'de zanaat tasarımına kayan Behrens bu noktadan itibaren kendi kendini yetiştiren bir mimar ve endüstriyel tasarımcısı olmuştur. Darmstadt, Behrens için bir geçiş olmuştur. Günün şartlarını çok iyi kavrayan Behrens, endüstrinin yaşam içindeki öneminin farkına vararak, tasarım yaklaşımını bu yönde oluşturmuştur. Darmstadt Künstlerkolonie'ye seçilen yedi sanatçıdan biri olması ve 1901'deki sergilerinde Behrens'in Mathildenhöhe'deki kendi evini (Behrens Evi) tasarlayıp uygulaması sadece mimar olarak değil, bir endüstriyel tasarımcı olarak da tasarım dünyasına girmesine olanak vermiştir. Behrens Evi'nde Peter Behrens binanın kendisinden mobilyalarına, halılarına, yemek takımından aydınlatma elemanlarına, cam, seramik eşyalara kadar herşeyi kendisi tasarlamıştır. Bütün bir konsept içinde, tüm bu bütünü oluşturan parçalarda sert bir lineerlik tekrarlanmış ve bu, form dilini oluşturmuştur. Dönemi de dikkate alınırsa, tüm tasarlanan eşyalarda, yemek masası ve sandalyesinden, tabaklara, tavan dekorasyonuna kadar yalın bir Art Nouveau etkisi görülmektedir. (Sembach, 1991, s.154) (Şekil 5.6, 5.7, 5.8, 5.9, 5.10, 5.11, 5.12)



Şekil 5.6 Behrens Evi, müzik odasındaki mobilyalar, Darmstadt, 1901.



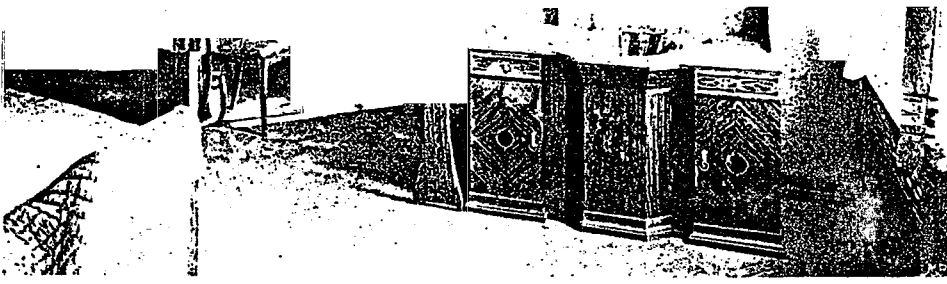
Şekil 5.7 Peter Behrens, kendi evindeki yemek odası ve mobilyaları, Darmstadt, 1901.



Şekil 5.8 Behrens Evi, Behrens'in çalışma odası ve mobilyaları, 1901.



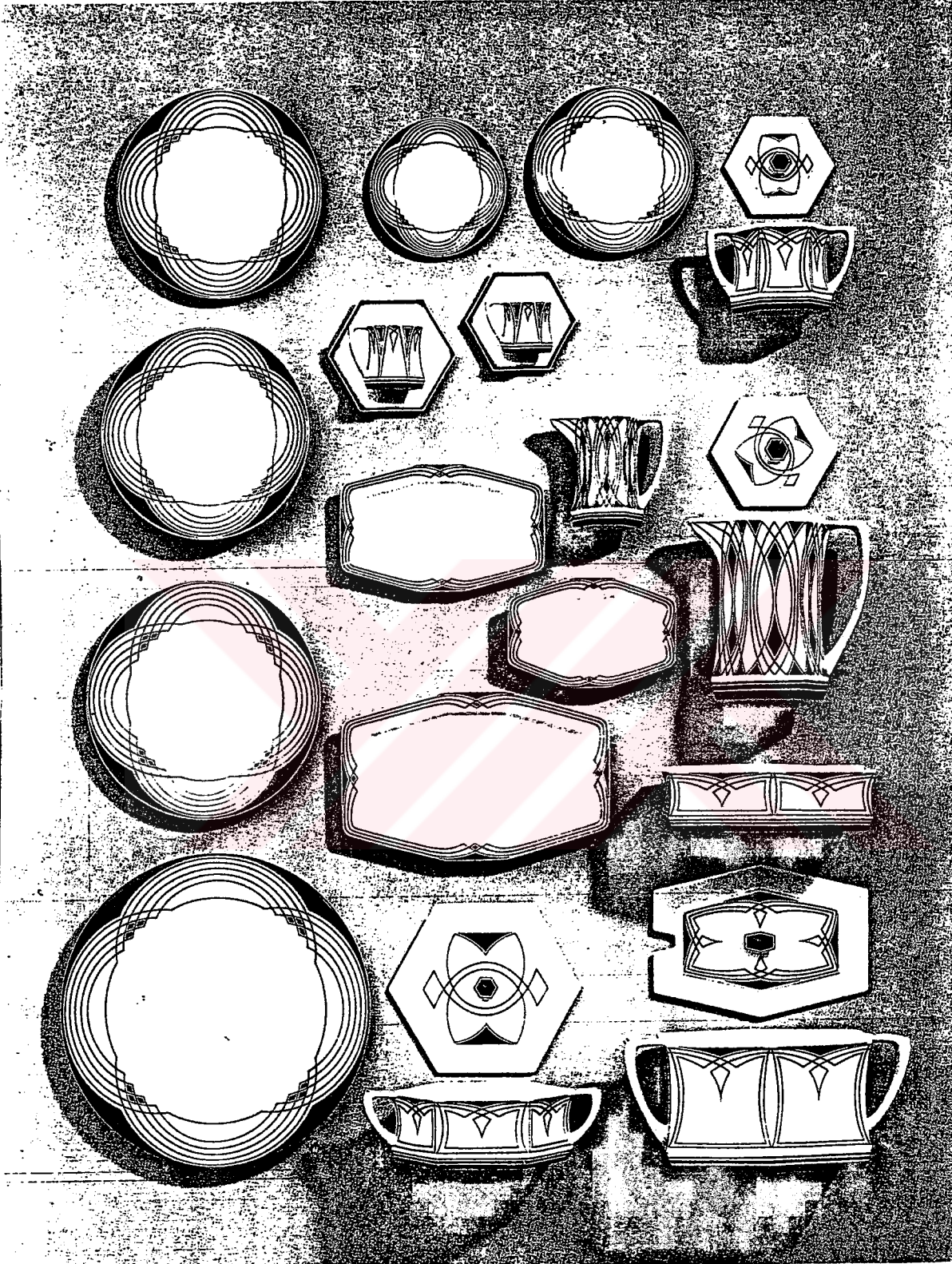
Şekil 5.9 Behrens Evi, Bayan Behrens'in çizim odası ve mobilyaları, 1901.



Şekil 5.10 Behrens Evi, Bayan Behrens'in yatak odası ve mobilyaları, 1901.

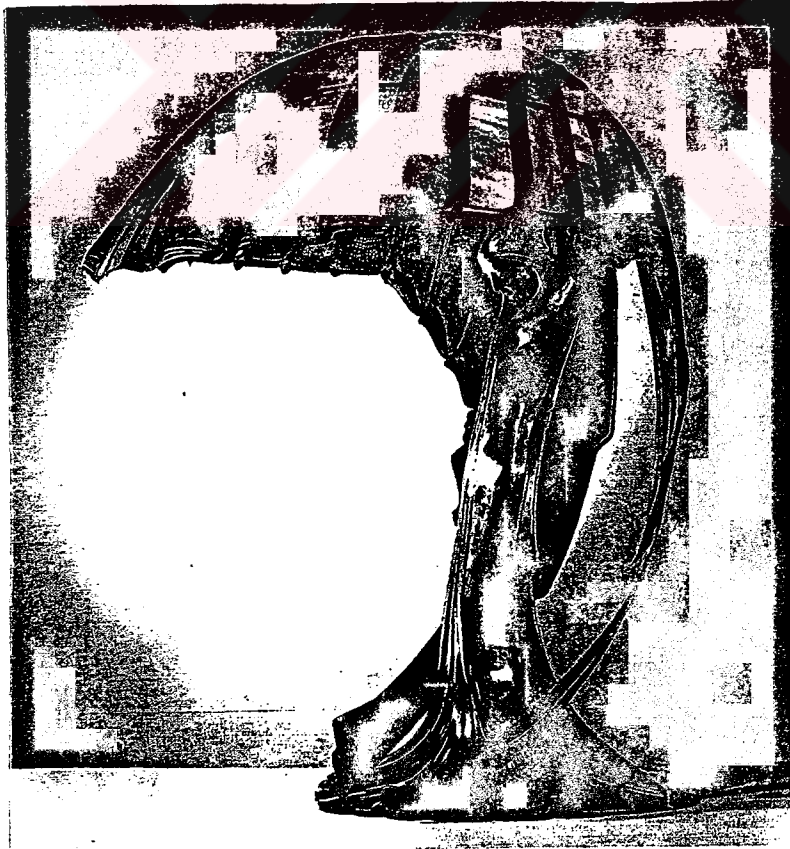


Şekil 5.11 Darmstadt'daki Behrens Evi, Behrens'in stüdyosu, 1901.



Şekil 5.12 Peter Behrens, kendi yemek odası için tasarladığı porselen yemek takımı, Darmstadt, 1901.

İdealist ve aynı zamanda başarılı, yedi sanatçıdan oluşan bu grubun sürekliliği daha fazla devam etmemiştir. Sayıları azalmış, fakat ayrılan kişilerin yerleri başka sanatçılar tarafından tekrar doldurulmuştur. Behrens'in Darmstadt dışında birkaç projeye ilgilenmesi, ki buna Nürnberg'de zanaatçılara verdiği, Bayerisches Gewerbemuseum'un sponsor olduğu uygulamalı sanatlar kursu da dahil, ve 1903 yılında Düsseldorf'da bir göreve çağırılması Behrens'in bu grup içindeki çalışmalarını azaltmıştır. Turin'deki İlk Uluslararası Modern Dekoratif Sanatlar Sergisi'nde Behrens üç iç mekan tasarlamış ve bu çeşitli mekanları Almanya'nın Prusya, Saksonya, Bavyera gibi değişik bölgelerinin uygulamalı sanatlarından ve iç mekan tasarımlarından etkilenererek oluşturmuştur. Bu mekanlardan biri olan Hamburger Vorhalle'de, mekanın ortasında yer alan havuzun iki kısa kenarında bulunan kanatlı figürler, Behrens'in daha sonra Hesse Grandükü Ernst Ludwig için tasarladığı bir lambada da karşımıza çıkmaktadır. (Windsor, 1981, s.50, 52) (Şekil 5.13)

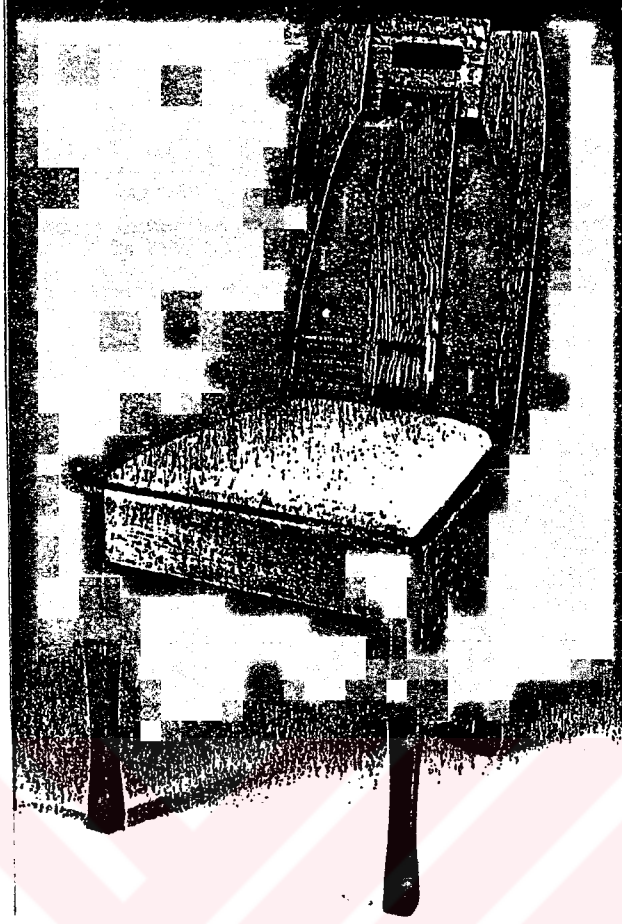


Şekil 5.13 Peter Behrens, bronz ve renkli camdan yapılmış masa lambası, Darmstadt, 1902.

oluşturacak bir yaklaşımı haber vermiştir. (Windsor, 1981, s.52) (şekil 5.14, 5.15)



şekil 5.14 Peter Behrens, yemek odası, Modern Oturma Odaları Sergisi,
A.Wertheim Deposu, Berlin, 1902.



Şekil 5.15 Peter Behrens, meşe yemek odası sandalyesi, 1902.

1904 yılında Behrens'in stilinde belirgin bir değişme gözlenmektedir. 1904 yılında yapmış olduğu tüm tasarımlar, projeler yeni bir geometrik stille oluşturulmuş ve tüm formlar kare, dikdörtgen ve üçgenlerle oluşturulmuştur. Daha önce de, belirttiğimiz gibi kendi evi ve Wertheim yemek odasında görülen bu yaklaşım artık daha dolaysız bir ifade almıştır. 1904'de Düsseldorf'daki "Gartenbau und Kunstausstellung" için bir bahçe ve bir köşk tasarlamış olan Behrens burada yer alan Jungbrunnen Restoran'ının mobilyalarında aynı geometrik yaklaşımı devam ettirmiştir. Restorandaki beyaz mobilyalar, özellikle oval masalar ve sandalyeler, projeyle aynı paralelde olup, mekan içindeki beyaz latalar ve mermerlerle bir bütün oluşturmaktadır. 1903 yılının Haziran ayında İngiltere'ye ve İskoçya'ya yaptığı gezilerde, bu ülkelerin mimarisinden ve sanatından çok etkilenen ve bunu İngiltere'de altı yıl ateşe olarak kalan ve İngiltere'nin sanat, mimari, endüstri ve

gelişimini inceleyen Muthesius'a yazdığı bir mektupta belirten Behrens, gezinin ardından özellikle Machintosh'un stilini andıran, arkalıği merdiveni çağrıştıran sandalyelerin değişik bir versiyonunu tasarlamış, Jungbrunnen Restoranı'nda kullanmıştır. (Windsor, 1981, s.56) (Şekil 5.16)



Şekil 5.16 Peter Behrens, Jungbrunnen Restoranı iç mekanı ve mobilyaları, Düsseldorf Sergisi, 1904.

Behrens'in bir başka çalışması 1905 yılında, Hagen yakınlarında bulunan Wetter'deki Schede Evi'nin oturma odasının dekorasyonu ve mobilyalarının tasarımıdır. Odanın tüm dış duvarları zeminden tavana kadar geniş camlarla kaplıdır

ve çarpıcı bir manzaraya bakan yuvarlak bir cumbası bulunmaktadır. Behrens bu odanın formuna uygun daire bir masa ve sandalyeler tasarlamıştır. Kare motifli bir halı ve yine aynı tarzda oluşturulan aydınlatma elemanları da bu mekanın daireselliğini tamamlamıştır. Sarı perdeler, gümüş rengindeki ahşap işleri ve mobilyalardaki hakim mavi renk mekanın diğer öğeleridir. (Windsor, 1981, s.60) (Şekil 5.17)

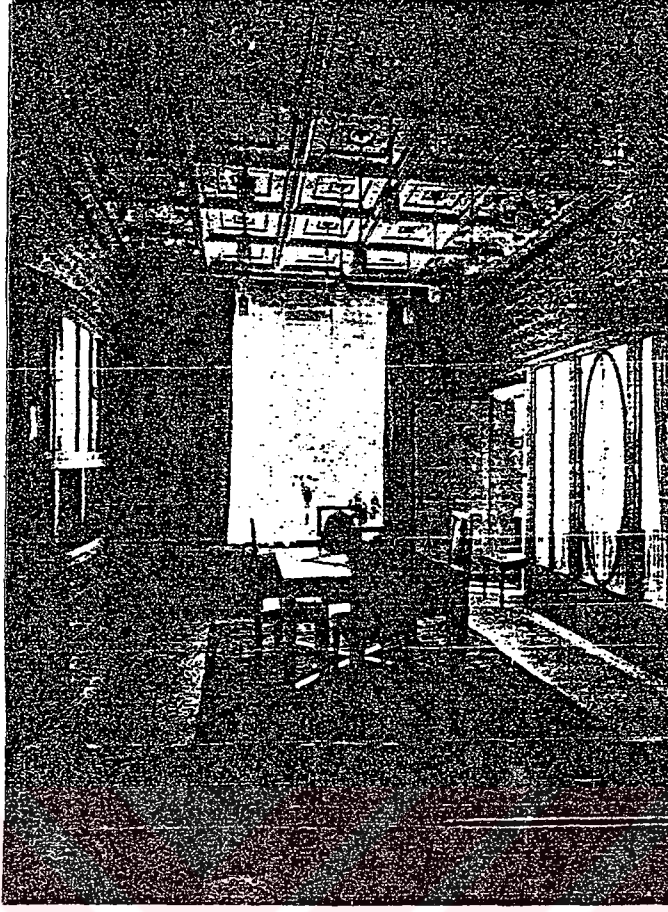


Şekil 5.17 Peter Behrens, Schede Evi'nin oturma odası ve mobilyaları, 1904.

1905'de Behrens, sanayici Gustav Obenauer için St.Johann-Saarbrücken'de bir ev tasarlamış ve bu evin mobilyalarını da bir konsept içinde oluşturmuştur. Behrens geometrik formları temel olarak kullanarak, yalın bir yaklaşım izlemiştir. (Şekil 5.18)

1905 yılında Behrens, Berlin Wertheim'da modern iç mekanlar sergisinde bir yatak odası ve oturma odası sergilemiştir. (Windsor, 1981, s.65)

1906'da Behrens Cologne'da Flora Bahçesinde Konser Salonu (Tonhaus) tasarlamıştır. Behrens binanın tasarımının bir bütün olduğunu düşünerek, burada yer alacak piyanoyu da tasarlamıştır.



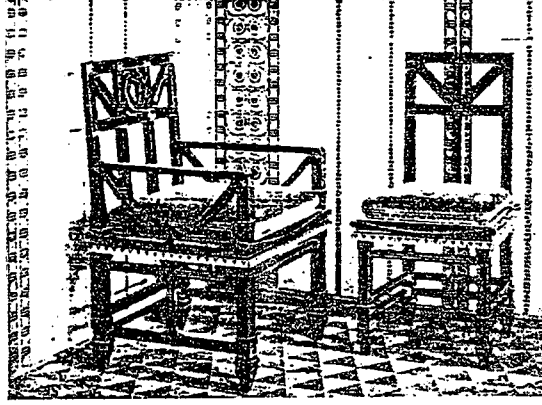
Şekil 5.18 Peter Behrens, Obenauer Evi'nin yemek odası ve mobilyaları, 1905.

1906 yazında Behrens'e, Dresden'de gerçekleşen üçüncü "Deutsche Kunstgewerbeausstellung"un sergi binalarını tasarlama görevi verilmiştir. Burada kabul odası için tasarladığı sandalyelerin kareler, daireler ve üçgenlerden meydana gelen arkalıkları tüm binanın ve dekoratif elemanların bir devamı şeklinde oluşturulmuştur. (Hoerber, 1913, s.50) (Şekil 5.19)

Behrens 1907 yazında Düsseldorf'daki Kunstausstellung için özel bir oda tasarlamıştır. Buradaki geometrik desenli halı, kare masa, yarım daire şeklindeki koltuklar ve yüksek ayaklı şamdanlar Behrens'in karakteristik tasarımlarına örnektir. (Şekil 5.20)

Behrens'in tüm bu faaliyetleri, özellikle 1906'daki Dresden Sergisi'ndeki performansı, AEG yöneticisi Paul Jordan'ın dikkatini çekmiş ve onu, alışılmışın

dışında, yetenekli ve verimli bir sanatçı olarak, endüstri ile çalışmak üzere AEG'ye çağırmıştır. Bu dönemden sonra Behrens için yepyeni bir sayfa açılmıştır.



Şekil 5.19 Peter Behrens, Kabul odasındaki sandalyeler, Alman Sanat Sergisi, Dresden, 1906.



Şekil 5.20 Peter Behrens, Özel oda, Sanat Sergisi, Düsseldorf, 1907.

5.2 AEG TASARIMLARI

Allegemeine Elektricitats-Gesellschaft (AEG) mühendis Emil Rathenau'nun kurduğu büyük bir şirketti. Rathenau, 1881'de Paris'de gerçekleşen *Exposition Internationale de l'Electricite* sergisinde ilk kez sergilenen Thomas Alva Edison'un akkor elektrik ampullerini görmüş ve bu ampullerin üretim patentinin Almanya haklarını almıştır. İki yıl sonra AEG'nin çekirdeği olan *Deutsche Edison Gesellschaft für angewandte Elektrizitat*'ı kurmuştur. 1887 yılında ise şirket kendini lisans anlaşmalarından sıyırmış ve AEG ismini almıştır.

AEG yüzyıl başında Almanya'nın en hızlı büyüyen, genişleyen şirketlerinden biri olmuştur. 1907'de, yurt içi ve dışındaki enerji istasyonlarının tasarım ve konstrüksiyonundan sorumlu olmasının yanısıra, jeneratörler, kablolar, transformerlar, motorlar, elektrik ampulleri ve ark lambaları imal eden dünyadaki en büyük üreticilerden biri olmuştur. Emil Rathenau'nun oğlu Walter Rathenau'nun 1907'de de yazdığı gibi, AEG merkezi bir organizasyon ve kontrol altındaki endüstriyel birimlerin Avrupalı en geniş kombinasyonuydu. Harry Graf Kessler Rathenau biyografisinde, bu endüstri imparatorluğunda maden, demiryolu, uçak üreticilerini de içeren elli altı şirket bulunduğunu yazmıştır. Kuruluşundan yirmidört yıl sonra, şirket 34000 personeli çalıştırır düzeye ulaşmıştır.

Emil Rathenau modern, geniş ölçekli endüstriyel gelişmeye öncülük etmiştir. Ucuz elektrik ampullerinin kitle üretiminden başlayarak, yakın yardımcıları Felix Deutsch, Paul Mamroth ve Paul Jordan ile beraber birçok yatırım kaynaklarını biraraya getirmiş ve endüstrinin yeni yetki alanını geliştirmiştir. Politikaları; şirketin tüm elektrik ışığının ve gücünün üretimi ve dağıtımını piyasada geniş kitlelere ulaşınca kadar yayılmaktı. Bu, ülkedeki tüm endüstri ve lokomotif branşlarını içermek üzere genişletilmiştir. (Windsor, 1981, s.78)

AEG Behrens'den önce de en önemli mimarlarla çalışmıştır. Bu mimarlardan biri olan Franz Schwechten, 1894 yılında Berlin'de Ackerstrasse'deki AEG fabrikasının ana binalarını, 1896'da Maschinenfabrik'in kemerli girişini ve Brunnenstrasse'deki anıtsal portalini tasarlamıştır. Schwechten aynı zamanda Voltastrasse üzerindeki

müşterisi olan toplumun zevkinin değil, modern teknikleri kullanan yetkin sanatçıların önemli olduğunu göstermiştir. Sektördeki diğer şirketlerle karşılaştırıldığında AEG'nin tasarıma karşı maceracı bir yaklaşımı vardı. Ancak, 1902'de Eckmann'ın ölümü ile Behrens'in 1906'da AEG'ye gelişi arasındaki sürede, ne basılmış materyeller, ne de ürünler özgün bir elin izlerini göstermemiştir. (Buddensieg, 1984, s.10)

Peter Behrens'in AEG için çalışmaya nasıl başladığı, göreviyle ilgili anlaşmayı kimle görüştüğü ve kontratının neleri kapsadığı kesin olarak bilinmemektedir. P.J.Cremers 1928 yılında yazdığı kitabında, AEG'nin en önemli üç adamından biri olan konumunda ve Berlin'deki Humbolthain üzerindeki fabrikalardan sorumlu bulunan Paul Jordan'ın, Behrens'i AEG'nin sanat danışmanı olarak Berlin'e çağırdığını belirtmektedir. Fakat yine de Behrens'in AEG'deki görevinin kapsamının nasıl bu kadar genişlediği anlaşılamamıştır. (Windsor, 1981, s.77) Behrens'in 1907 yılında tamamladığı projeler basında yayınlanıp, bilinmesine rağmen sayı olarak çok değildi. Bu liste; Darmstadt'da sanatçı kolonisi içindeki kendi evini (1900), Turin'deki (1902), St.Louis'deki (1904), Cologne'daki (1906) ve Dresden'deki (1906) başarılı, fakat geçici pavyonları ve Hagen'de, Wetter an der Ruhr'da ve Saarbrücken'deki yarım düzine kadar küçük projeyi kapsamaktaydı. Behrens'in ürün tasarımcısı, grafik sanatçısı ve mimar olarak bu işlerdeki istikrarlılığı, entellektüel birikimi, evrensel uygulamacılığı ve yeteneği AEG yöneticilerinin dikkatini çekmiştir. (Buddensieg, 1984, s.9)

Emil Rathenau'nun oğlu Walter Rathenau bir bilimadamı olarak endüstri çevresinin önde gelen kişilerinden biri olmuştur. Ayrıca entellektüel bir kişilik olarak sanat ve edebiyat çevrelerinden Max Reinhardt, Stefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Henry van de Velde, Edvard Munch ve Franz Blei gibi sanatçılar ve yazarlarla yakın ilişkiler içindeydi. Rathenau aynı zamanda Behrens'in eski bir arkadaşı olan Max Liebermann'ın kuzeniydi. Bu çevreden birçok ortak arkadaşları olan Behrens'le Walter Rathenau'nun nasıl tanıştığına dair çok az belge mevcuttur. Fakat 1905 yılında Behrens yazar dostu Maximilian Harden'e yazdığı mektupta Rathenau ile dostluğundan coşkuyla söz etmiştir. Yine Harden'e 1906'da yazdığı bir başka mektupta kendisini, Rathenau ile yemeğe davet etmiştir. 1909 yılında ise Rathenau'nun Behrens'e bir mektup yazdığı ve bu mektupta Behrens'e "sevgili dostum" diye hitap ettiği bilinmektedir. (Windsor, 1981, s.77)

Behrens Düsseldorf'dan ayrılmadan önce Karl Ernst Osthaus'a dostluğu, koruyuculuğu ve işbirliği için bir teşekkür mektubu yazmıştır. Bu mektup daha önce yazılmış mektuplardaki resmi söylemden farklı olarak, samimi bir havaya sahiptir ve Behrens'in yeni işi için duyduğu coşkuyu vurgulamıştır.

Behrens'in AEG'deki görevinin kamuoyuna ilk açıklanması *Werkkunst* dergisinde görülmüştür. Dergide Behrens'in, ark lambalarını ve tüm aksesuarları tasarlayacağı belirtilmiştir. 28 Temmuz 1907'de *Berliner Tageblatt* sanat sayfasında, Düsseldorf'daki Kunstgewerbeschule'nin yöneticisi olan ve uygulamalı sanatlardaki önemli çalışmaları ile çok iyi tanınan Prof.Peter Behrens'in AEG'nin sanat danışmanlığı görevini kabul ettiği duyurulmuştur. 29 Ağustos'ta ise Behrens "Kunst in der Technik" başlıklı raporunu yayınlarak kendi planlarını ve AEG'nin bunları uygulamak için duyduğu isteği açıklamıştır.

Behrens'den önce de AEG'nin bazı yeni ürünleri, , her ne kadar dış görünüşleri tamamen yapım ustasının zevkine bırakılmış olsa da, tasarımlarındaki teknik kaliteleri nedeniyle beğenilmekteydi. Bu spontene tasarım, asrın özelliğini oluşturan, sanat ve endüstri arasındaki en sıkı birlikteliğin mümkün olmasını sağlayacak çağdaş tasarımla yer değiştirmiştir. Behrens bu amaca, makina ve makina üretimi ile oluşturulacak formlarla ulaşılabileceğini belirtmiş ve mekanik üretimin tekniklerinin

yerine getirilmesi ile başarılı olunabileceğini vurgulamıştır. Ark lambalarının, elektrik fanlarının, şalterlerin, ısıtıcıların, kontakların tasarımlarında standart tiplerin oluşturulmasını ve zarif bir güzellik için çabalanması gerektiğini savunmuştur. Endüstriyel kitle üretiminin tipik ürünlerinde güzelliğin, tarihselciliğe ya da Jugendstil sanatçısından istenen bireysel üsluplaşmaya başvurmadan başarılı olunabileceğini vurgulamıştır. AEG, bu amacın gerçekleştirilmesine uygun olarak, tüm yayınlarının tipografik ve sanatsal tasarımına ve ileriki sergi tasarımlarına büyük önem vermiştir. Behrens makalesini, uygulamalı sanatların gelecekte kaçınılmaz olarak endüstride üretileceğini belirterek bitirmiştir. Böylece bu fikirlerin pratikte farkına varılması, maddesel varlıklara dönüşen sanatsal ve yaratıcı çalışmaları mümkün kılmıştır ve uygulamalı sanatlar ekonomik ve sosyal bir işlev kazanmıştır.

Behrens genel yaşamdan bağımsız varolan güzel sanatlara tersine, uygulamalı sanatları toplumun kullanımı için bir genel fayda olarak görmüştür. Bu tekniklerle, kitle üretiminin formları, sanatsal ve yaratıcı çalışma arasında ima edilen birlik, birkaç kişinin ilgisinden öteye gidecek, umumi zevk içinde genel bir gelişme için yol hazırlayacak ve nüfusun en düşük sosyal sınıfı içine sızarak sanatı mümkün kılacaktır. Behrens umumi zevkin ve sanatın kavramlarına “alışmayı” eklemiştir. AEG’deki görevi ile, bu konsepti toplumun tüm kesimlerine yayacağına inanmıştır. Alışma sözcüğü ile Behrens konstrüksiyona ve tasarıma uygunluğu kastetmiştir. Aynı zamanda bu sözcüğün daha yükselmiş bir duyarlılığı vardır ve zarıfçe biçimlenmiş eşyalara, güzelliğin eğitici ve öğretici gücüne başvurur.

Bu prensiplerden görülebilir ki; Behrens ve AEG kendi işbirliklerini, sadece ürün tasarımının yeni bir bölümünün çalışması gibi değil, çok daha temel öneme sahip bir yaklaşım olarak görmüşlerdir. Behrens’in bu göreve çağırılması basında heyecanla karşılanmış ve dünyanın en büyük firmalarından biri ile öncü sanatçılarından birinin işbirliği üzerine bağlanan büyük umutlar onaylanarak bildirilmiştir. Behrens’in özetlediği bu umutlar aynı temel amaçlarla kurulan Deutscher Werkbund’da milli bir forum bulmuştur. (Buddensieg, 1984, s.8, 9)

Behrens İtalya’ya yaptığı tatil dönüşü Ekim 1907’de, Berlin’de bir otele yerleşerek, Postdam yakınlarındaki Neubabelsberg’de ailesi ve kendisi için kiraladığı

görevinin herşeyi tasarlamak olduğunu vurgulamıştır. Behrens, AEG kontratının dışında da dışardan iş almakta serbestti. (Windsor, 1981, s.79)

Basında Behrens'in AEG'deki görevi ile ilgili olarak birçok olumlu yazı çıkmıştır. 1908'de etkili eleştirmenlerden biri olan Joseph August Lux, AEG gibi firmalarının zayıf ürün tasarımlarının, ürünlerin kendilerinden çıkan, pratik ihtiyaçlardan doğan, karakteristik ve tutarlı formlarla yer değiştirmesi gerektiğini belirtmiş ve bunun asrın gerçek görevi olduğunu yazmıştır. Lux, Alman Sosyal Demokratik Parti'nin haftalık gazetesi olan Die neue Zeit'a endüstrinin görevinin sanat üretmek olmadığını, fakat iyi zevki geliştirmek olduğunu vurgulamıştır. Sanayi firmalarında önemli sanatçılara görev verilmesinin halkın zevkinin geliştirilmesi için fevkalade önemli olduğunu vurgulayarak, pratik düşüncelerin endüstri için çalışan sanatçıdan iyi oranlanmış ve fonksiyonunu iyi çözülmüş, süssüz, doğru tasarımlar istediğini belirtmiştir. Sanatçının bu yaptığı tasarımların sanata bir katkı olduğunu iddia etmesinin yanlış olacağını savunurken, toplumun zevkini geliştirmenin başlıbaşına bir görev olduğunu söylemiş ve bu yüzden de sanatçılara hatta en iyi sanatçılara görev verilmesi gerektiğini belirtmiştir. Karl Ernst Osthaus ise ekonomik gerekliliklerin biraraya getirdiği sanat ve endüstrinin birliğini kutlarken, bunu son zamanların en gözüpek ümitleri bile aşan bir zafer olarak nitelendirmiştir. Almanya'da sanatın bir kez daha halkın kabulünü kazandığını sözlerine eklemiştir. Behrens'i AEG için olan görevinde en başından beri şiddetle destekleyen Karl Scheffler, dergisi *Kunst und Künstler* için yazdığı yazıda Behrens'in AEG için yarattığı yeni stilini "dünya ticaretinin yaklaşan çağının stili" olarak açıklamıştır. Bu eleştirilerden de

sanat tarihi polemiklerinde bu kavramı endüstriyel kapitalizmin ürünü veya burjuva olarak açıklamak yaygın bir hatadır. Bununla birlikte, Wilhelmine dönemindeki baskın gruplar ve konu hakkında yakınlarda yapılan bir araştırma, modernizasyona giren büyük firmaların, hem Werkbund'a üye olmayan, küçük firmaların temsil ettiği ticari organizasyonlar ve hem de resmi endüstriyel ve ticari acentalar tarafından taaruza uğradığını göstermektedir.

Ekim 1907'de kurulan Werkbund ile en etkin rakiplerinden biri olan *Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes* (Uygulamalı Sanatların Ekonomik konuları Cemiyeti) fikirlerinden ve uygulamalarından dolayı çatışmıştır. Werkbund'un rakip grubu Haziran 1909'daki üçüncü kongrelerinde sanattaki modern eğilime karşı zalim bir saldırı başlatmıştır. Yöneticileri Behr, konut tasarımlarının geleneksel formlara bağlı olması gerektiğini söyleyerek modern formların ancak mali kaynaklar sınırlı olduğunda hoş görülebileceğini ifade etmiştir.

Peter Behrens lambalarını ve su ısıtıcılarını basit ve süssüz yaparak süslemeyi bir sosyal statü sembolü olmaktan kurtarmış ve tüm uygulamalarını süslemeden arındırmıştır. Evde kullanılan elektrikli makinelerin, anahtarların, fanların ve mutfak araçlarının tasarımında, rengi ve formu estetik amaçlı kullanarak kitle tüketiminin yollarını açmıştır. Ucuz stil olarak düşünülen "basit form", gerçekte çağdaş teknolojik yaklaşımların toplumun her kesimine ulaşmasını ve yararlı olmasını sağlamıştır. (Buddensieg, 1984, s.14)

Daha çekici ve daha kullanışlı eşyaların üretim ve dağıtımının artması mühendisler tarafından teknik ilerleme olarak, sanatçılar ve sanat eleştirmenleri tarafından demokratikleşmeye karşı kaçınılmaz eğilimin manifestosu olarak açıklanmaktaydı.

Böylece Behrens'in AEG deneyi, tüm sosyal sınıflara ulaşan ve gelişmeye neden olan bir sanatçının çalışmaları ile üretim sanayisinin ihracat ürünleri arasındaki ekonomik birleşmeydi. Bu uygulama her yere ulaştı ve tartışma başlattı. Yarı-sosyalist Volkunst savunucuları, Heimakunst Hareketi içindeki gericiler, güzel sanatların ve zanaatların savunucuları, ağır sanayiciler, çiftçiler ve Sosyal Demokratlar'ın büyük çoğunluğu tarafından eleştirildi. Bu yaklaşımdaki sanatçı, 1914 yılında Cologne'da yapılan Werkbund konferansının ciddi bir tartışma konusuydu. (Buddensieg, 1984, s.15)

Hermann Muthesius I. Dünya Savaşı sırasında, 1902 yılında ilk kez formüle ettiği sanat ve makinanın ilişkileri ile ilgili düşüncelerine dönmüştür. Behrens aynı zamanda bunları uygulamıştır. 1917 yılında Muthesius, kitle üretiminin özünü hatasız ve kendi içinde tutarlı objelerin seri tekrarlaması olarak açıklamıştır. Kitle üretimini, insanların çağdaş eğilimini yansıtan geleceğin endüstriyel formu olarak görmüştür. Böylece, zamanla sanat ve teknoloji arasındaki hassas noktaya ulaşılmıştır. Behrens'in 1907'deki amacı, bireyi üretim sanayisinin spontane gelişen kötü tasarımlarından kurtarıp, bilinçli ve doğru tasarıma yönlendirmektir. Bu amaç doğrultusunda firmanın ürünleri, üretim metodu, çalışma ve barınma şartları tekrar düzenlenecekti. Muthesius'un açıklamaları ile üretim yöntemleri yeni bir boyut kazanmıştır. Dünya teknoloji ve endüstrisindeki standartizasyonun yayılımı ile kullanıcılar için yeni araçlar geliştirilmiştir. 1914 yılındaki Werkbund tartışmasının gerçek konusu da buydu. Henry Van de Velde, Muthesius'un fikirleriyle çatışarak sanatçının özgür yaratıcılığının sınırlandırılmasına karşı çıkmıştır. Ekim Devrimi'nin başgöstermesiyle de, Rus Konstrüktivistler, sanat mücadeleleri için metodlar üretmişlerdir. Bunun aksine, 1919 yılında Stuttgart konferansında, Werkbund'daki burjuva sanatçılar "Zanaatkarlık olarak sanata dönüş" diyerek seslerini yükseltmişlerdir. Hans Poelzieg sanat ve endüstri arasındaki yabancılaşmayı tekrar ifade etmiştir. Endüstrinin teknik sorunlarla ilgilendiğini ve bunun ekonomik bedellerle yönetildiğini belirtmiştir. Sanatın ise, form yaratma çabası olduğunu ve

yakınmıştır. Amorf yaratımların, doğal formların deformasyonunun ve uyumsuzluğun ortaya çıktığını belirtmiştir. Savaşın önce, Ekspresyonist sanat içinde yeni bir çağa kehanette bulunulmuştur. Bu yüksek subjektif sanat, Behrens tarafından o dönemde, zamanın gerçeği üzerine hiçbir dayanağı olmadığı için suçlanmıştır. Pratik bir sanatçı olarak kendisinin amacı; teknolojik uygarlığı onurlu yapmak ve onu tinsel yaşamın içine sokmaktır. Bu uygarlığın yıkıntıları ile yüzleşerek Ekspresyonizmin zamanın gerçek manifestosu olduğunu itiraf etmek durumunda kalmıştır.

Savaş yıllarından sonra Behrens, Poelzig, Gropius ve Taut gibi sanatın zanaatkarlık içindeki kendi köklerine dönmesi gerektiğine inanmıştır. 1922'de Behrens, dünyada sanatla teknoloji arasında kaçınılmaz olarak görünen hizipin dışında bir yol aramaya başlamıştır. Behrens, bazı entellektüellerin teknolojiyi, hesaplı, analitik, kapitalist ve emperyalist bir zamanın ifadesi olarak gördüklerini itiraf etmiştir. Onların, tinselliğe ve manevi basitliğe temellenmiş bir sanatın yardımıyla, uzak yerlerden ve geçmiş zamanlardan kurtulmayı dilediklerini belirtmiştir. Hiç kimsenin modern teknolojinin yararlarından ciddi olarak vazgeçemeyeceğini sözlerine eklemiş ve bunlara, en iyi ve en ucuz biçimiyle, bugün her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir. Ekonomik olarak bunalımda olduklarını belirterek, yaşamlarını daha pratik, daha kolay ve daha makul yapmak zorunda olduklarını söylemiştir. Ve bunun sadece endüstri sayesinde aşılabileceğini vurgulamıştır. (Buddensieg, 1984, s.17)

Behrens 1907 yılındaki manifestosunda bazı AEG ürünlerinin de tekrar tasarlanmasının yer aldığı görevini şöyle tanımlamıştır:

- El zanaatlarına ait, tarihsel üslupların veya başka materyallerin kopyalanmamalıdır.
- Mekanize üretim yöntemlerine itiraz edilmemeli, aksine daha çok vurgulanmalı ve uygulamaya geçirilmelidir.
- Objelerin rasyonel formlarının açıkça görülen konstrüksiyonu kendi içinde bir başlangıçtı. Amaç; makina formlarına estetik açıdan uyum sağlayacak ve gelişen tasarım metodları tarafından aşılabilecek teknik üretimin oluşturulmasıydı.
- Kitle üretim yasaları ile uyumlu standart tipler teknik formlara estetik bir boyut vermek için kullanılan tasarım metodu ile oluşturulmalıdır.
- Böylece, objelerin tasarımı ile kullanıldıkları mimari çevreler arasındaki çekişmeyi çözmek mümkün olacaktır. Bu, ne dekoratif uygulamalarla ne de objenin teknik sorunlarının dış görünüşü arkasına gizlenerek aşılabılır. Bunun yerine, teknik ürünlere uygun tasarım ile mimari tasarım arasındaki temel dengenin kurulması gerekmektedir.
- Eğer bir ürün konstrüksiyonu, materyali ve güzelliği ile bir bütün oluşturuyor ise o zaman işlevsel değerini aşacak ve çekici objeler haline gelecektir. Böylece, ürün sadece eğitimli insanlara değil toplumun her kesimine ulaşacaktır. Ayrıca yeni teknik yaklaşımlar toplumun popüler zevki içinde kaybolmayacaktır. (Buddensieg, 1984, s.42)

Ark lambalarının, elektrik fanlarının, anahtar panellerinin ve terminallerin tasarımı için olan bu program, elektrik mühendisliğinin ve geleneksel olmayan ürünlerinin gelişiminden çıkan yeni problemlerle karşılaşmıştır. Behrens, yeni elektrik aletleri için hangi formların ve tasarımların uygun olduğu problemi ile karşı karşıya gelmiştir. Bu yeni makinalarla yüzyüze gelindiğinde tasarımcılar ilk önce zanaatkarların eserlerini kendilerine örnek almışlardır. Özellikle, fenerler, lambalar ve avizeler elektrikli aydınlatmanın dekoratif formlarına öncü olmuşlardır. Yeni aletlerin kitle üretimi ve doğası, cam ampulün, bronz dökmenin eski formlar üzerine uygulanmasını imkansız kıldığında, dekorasyon işini Werkmeister üstlenmiştir. Aynı şey elektrikli su ısıtıcıları için de geçerlidir. İlk önce, teknik parçalar su ısıtıcısının formunu etkilememiş ve geleneksel zanaat formları içine mümkün oldukça gizlenmiştir. Bu, endüstriyel ürünlere, aynen pahalı el yapımı çaydanlıkların

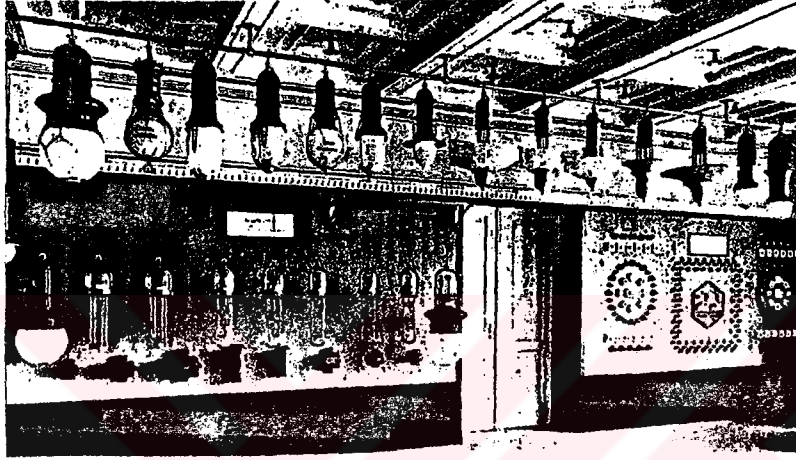
sahip olduğu çarpıcılık ve yararlılık özelliklerini kazandırmıştır. Ancak bu yararlı ve çarpıcı endüstriyel ürünlerin geleneksel zanaat formları arkasına sığınması kendi içinde bir çelişkidir.

Behrens ürün tasarımlarını AEG'nin en önemli üç mühendisinin teknik danışmanlıkları ile gerçekleştirmiştir. Dolivo-Dobrowolsky Ackerstrasse'deki uygulama fabrikasının yöneticisiydi. Bu fabrikada Behrens'in tekrar tasarladığı ark lambaları, elektrik fanları ve anahtarları hem yapılmaktaydı, hem de sergilenmekteydi. (Şekil 5.21) Türbin Fabrikası'ndan Oskar Lasche, yüksek voltaj aletlerinin üretildiği fabrikadan ise Georg Stern Behrens'in diğer iki teknik danışmanıydı.

Dolivo-Dobrowolsky 17 Ocak 1912'de AEG'de odasında verdiği konferansda, kitle üretimiyle yapılan ürünlerin ucuz, yaramaz ve hurda olduğuna dair önyargılara saldırarak, bu önyargıyı tersine çevirmek için modern kitle üretimi kavramını, ki bu tüm çağımızı karakterize eden bir konsepttir, açıklamanın önemi olduğunu söylemiştir. Bu durumda Dolivo-Dobrowolsky ürün hacminin ve teknik zorluğun belirli bir aşamasında, genellikle olağanüstü ve arzu edilir görünen her bir objenin bireysel üretiminin makine üretimi için ikinci derece olduğunu tartışmaya açmıştır. Elektrik endüstrisinde kitle üretiminin, yalnız tek objelerin geniş ölçekli üretimi anlamına gelmediğini belirtmiş ve bunun daha çok değişik ürünlerin büyük bir miktarının kitle fabrikasyonu olduğunda ısrar etmiştir. Her koşulda, her şey, objenin bütün olarak ortaya çıkışına ve kalite kontrol kullanılarak prototipin yeniden üretimine dayanmaktadır. Mesela, elektrikli aletler fabrikasında onikibin ürünün listesi çıkarılmıştır ve bunların sekizyüzü değişik tipteki anahtarları oluşturmaktadır. Bu anahtarlar, uluslararası markette farklı isteklere, değişen taleplere, müşterilerin sosyal sınıflarına ve makinelerin çalışacağı değişik şartlara göre tasarlanmıştır.

Dolivo-Dobrowolsky'nin bu görüşleri Walter Rathenau'nunkilerle çok benzeşmektedir. 11 Haziran 1920'de Werkbund üyelerinin AEG'ye ziyaretleri sırasında Walter Rathenau, yaptığı konuşmada; büyük endüstrinin kaçtığı Berlin'de geniş ölçekli elektrik endüstrisi kurmanın yalnızca riske girmek olduğunu söylemiştir. Ancak eninde sonunda bunun başarıldığını ve özel makineler kullanarak

ve parçaları kitlesel üreterek büyük bir endüstriyel şirketin tutarlı bir kalitenin mallarını verebildiğini ve aynı zamanda bunların ucuz ve yararlı kılınabildiğini belirtmiştir. Rathenau, konuşmasında babasının geçmişte dikiş makinası kullanan bir terziye ceket diktirmedeğini anlatarak, bu makineye karşı temelsiz önyargının makinenin tekbaşına hatasız, tutarlı, güvenli ve ucuz olarak çalışabildiğinin farkına varılması ile yer değiştirdiğini ifade etmiştir. Güçlerinin bu farkedişe dayandığını ve bu kuralın onları yenilmez yaptığını belirtmiştir.



Şekil 5.21 Ackerstrasse'deki fabrikada sergilenen AEG ürünleri.

Dolivo-Dobrowolsky'e göre birçok farklı makine ve ürünlerin kitle üretimindeki asli problemi, tüm varyasyonların ve tiplerin bileşenlerini oluşturan parçalarının standardizasyonu ile çözülebilmeydi. Standardizasyonun, maddelerin kütlesi ile kitlesel üretilmiş maddeler arasında bir bağlantı oluşturduğunu belirtmiştir. Bunun için kitlesel fabrikasyon, bileşen parçalarının kitlesel üretimi idi. Bir ürün dizisi yaratmak için kişi, uygun kombinasyonlar içinde gerekli standart bileşenleri toplamalıydı. Bu da bileşenlerin, kolay, doğru ve hızlı montajını kolaylaştırmak için mümkün olduğunca basit olmasını gerektirmekteydi. Böylece, ürünü hemen hemen tamamen işçilerin katılımından, bireyselliğinden ve keyfiliğinden ayırmak ve uygun aletin yardımıyla zanaatkarlıkla ulaşılmaz doğrulukta bir standartın başarılabilmesi mümkün olacaktı. Bundan böyle, başka bir proje için bileşenler yapmak gerekli olmayacak, parçalar üretililebilecek ve stoklanabilecekti. Dolivo-Dobrowolsky, üretim metodunda kullanılan çeşitli aletleri, işçinin keyfiliğini önleyecek şekilde

tasarlanmasını önermiştir. Bu tanım zanaat aletlerinin zanaat tanımıyla nasıl tersine çevrildiğini göstermiştir. (Buddensieg, 1984, s.43, 44)

Dolivo-Dobrowolsky'e göre üretim sürecine form verme veya sanatsal katılım sınırlandırılmalıydı. Teknik donanımlı karmaşık elektrikli aletlere özelliklerinden ötürü basit formlar verilerek bileşenlerin tasarımı ve konstrüksiyonu herhangi bir keyfiliğin ve subjektifliğin imasından özgür kılınmıştır.

Behrens 1907 yılında gelecekteki tüm uygulamalı sanatların endüstriyel olarak üretileceğini ve ne sanatçının ne de işçinin eşyaları fiziksel olarak yapacağını fark etmiştir. Bunun, çalışmanın organize olmuş iş paylaşımının kaçınılmaz sonucu olduğunu kabul etmiştir. Behrens, ne geleneksel sanatsal faaliyet adı altında tasarımcının yeni görevlerini haklı çıkarmaya, ne de endüstriyel olarak üretilmiş kötü objelerin eleştirisinden kendisini uzak tutmayı denemiştir. Endüstrinin tasarımının Werkmeister'e bırakılmaması gerektiğini belirtmiş, bunun yeni ve hala tanımlanmamış çözümler için olan araştırmada sanatçıya bir meydan okuma olarak görülmesi gerektiğini ifade etmiştir.

1910 yılında Behrens'in stüdyosunda çalışan Walter Gropius, "Değişmeyen Sanatsal Kurallar ile Genel bir Ev İnşası Şirketinin Kuruluşu için bir Program" isminde bir metin ele almıştır. Burada, Behrens'in görüşlerini sürdürerek, makine yapımı ürünlerin elyapımı olanlara göre sadece teknik olarak değil, aynı zamanda sanatsal olarak da daha iyi olduğunu kanıtlamak için mühendislerin tartışmalarına yer vermiştir. Gropius'a göre, teknolojinin şüphesiz ve kaçınılmaz avantajları ile zanaatkarlığın çıkarımı kitle üretimi ile birleştiğinde örnek bir standart ve üstün kaliteyi garanti etmektedir. Gropius, teknik standartizasyonu kaliteli standartlarla teşhis etmiş ve endüstriyel kitle üretimini, sanatsal değerın propagandası için bir araç olarak göstermiştir. (Buddensieg, 1984, s.48)

Dolivo-Dobrowolsky'e göre ürünler temel olarak üç kategoriye ayrılmaktadır: Diğer makinelerin işlevselliği için vazgeçilmez olan ürünler (metreler, ölçme aletleri, transformerlar, motorlar), toplumsal yaşam için gerekli hale gelen ürünler (sokak aydınlatmaları, genel ulaşım araçları, güç makineleri), ev ve işe uygunluk, kolaylık ve ekonomi getiren ürünler (elektrik fanları, ev aletleri, lambalar). Birinci ve ikinci

kategorilerdeki ürünler vazgeçilmezlikleri, fonksiyonel verimlilikleri ve yeni teknik kaliteleri ile çok önemli ürünler olsa da, üçüncü kategorideki ürünlerin müşteriye cazip kılınması gerektiği nedeniyle tasarımın, reklamın, paketlemenin önemi yeni yüzyılla birlikte keşfedilmeye başlanmıştır.

Geleneksel olarak, bir müşteri belirli bir aleti onun fonksiyonuna ve konstrüksiyonunun tüm görünüşlerine baktıktan sonra almaya karar vermektedir. Erken dönemde Paul Jordan, teknik adamlar için bile, rekabet halindeki teknolojik ürünlere tam değer biçmenin artık mümkün olmadığını fark etmiştir. Bu tür ürünlerin zıtlığı ve karmaşıklığı ile yüzleşildiğinde, alıcılar güven gibi duygusal değerlere ve aynı zamanda ürünün dış görünüşünün önerici gücüne artarak bağımlı hale gelmişlerdir. Dolivo-Dobrowolsky, aletin gerçek maddesinin dış görünüşüne göre önemsiz hale geldiğini ve dış görünüşün, çalışmak veya kullanılmak üzere alınan materyal için belirleyici bir faktör haline geldiğini belirtmiştir. Jordan buna inanılmamasını söyleyerek, mühendislerin bile makineyi satın almadan önce yoklamak için ayırdığını ve hatta bir uzman olarak dış görünüşüne göre bu kararı verdiğini belirtmiştir. Paul Jordan bu görüşleri doğrultusunda şu ünlü sözünü söylemiştir:

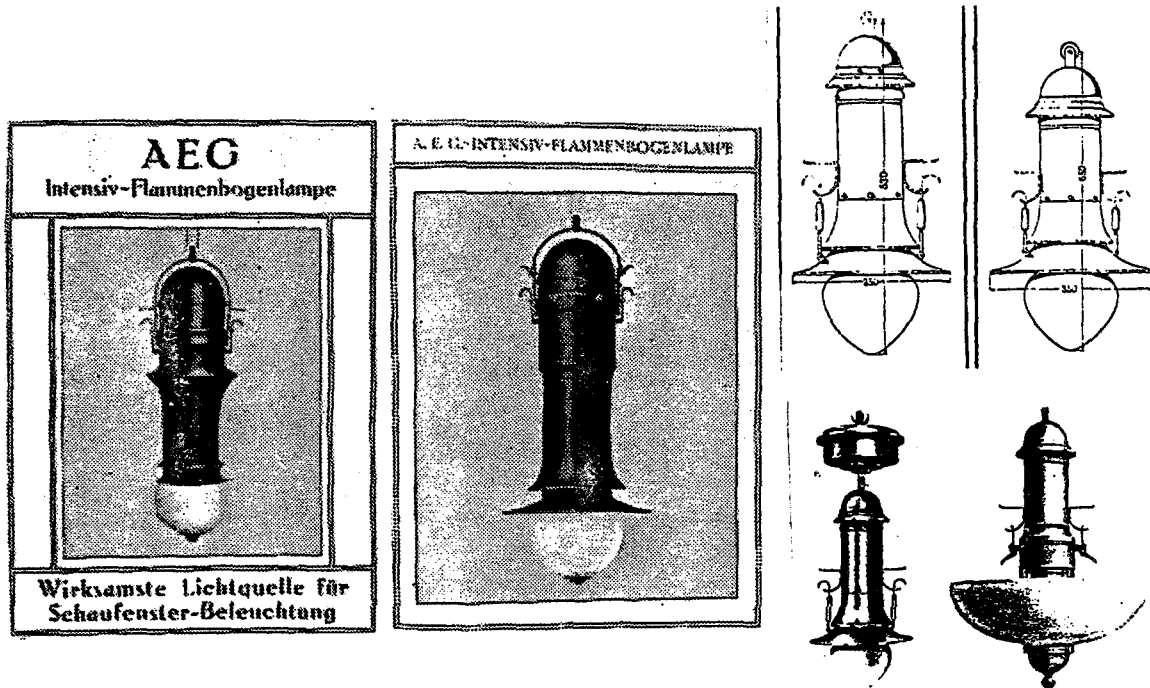
“Bir motor doğumgünü hediyesi gibi görünmelidir.”

Yalnız motorların değil, birçok AEG ürünlerinin doğumgünü hediyeleri gibi görünmesini sağlamak üzere, bir etki yaratmak için Jordan, Behrens'i acele olarak göreve çağırmıştır. (Buddensieg, 1984, s.49)

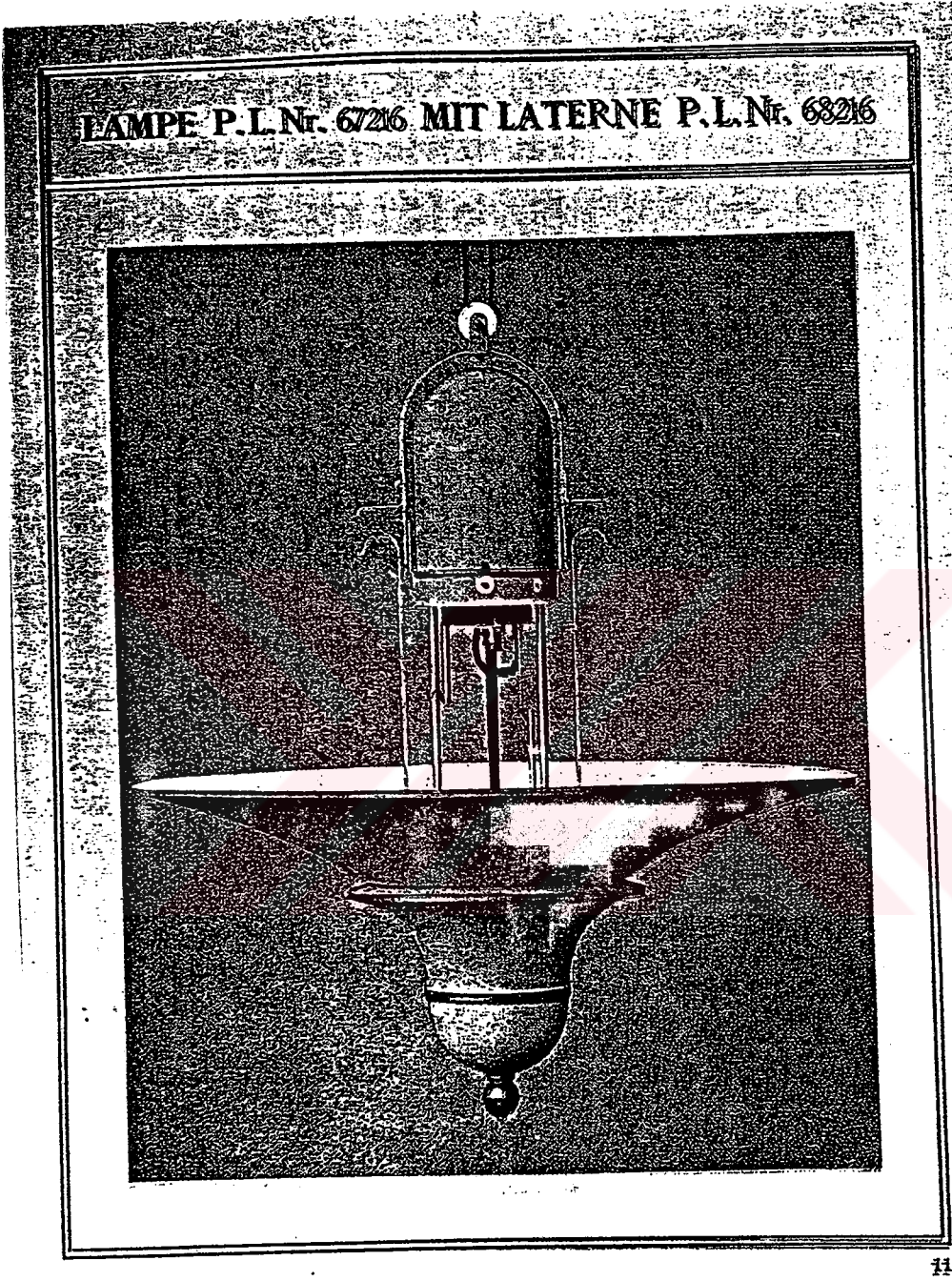
Behrens'in AEG için ilk ürün tasarımları, indirek ışık için bir seri özel ark lambasıydı. Behrens mevcut modelleri, çizgilerin ve derecelerin daha rahat bir kullanımı ile ve formu daha açıklayıcı kılarak basitleştirmiştir. Lambanın çalışan bölümleri değişmeden kalmıştır. Önceki modelin ek dekorasyonları çıkarılarak, reflektör ve regülatörün kapağı gibi fonksiyonel olarak gerekli bölümlerden oluşmaktaydı. Buna rağmen, reflektörün formu ona kararsız ve değişken kontur veren çeşitli gereksiz kalıplamalarla, yivlerle ve çıkıntılarla kırılmıştı. Bunun tersine, tekrar tasarlanmış reflektör çok sade ifade edilmiş, iki birbirine geçen konkav kavis

reflektöre açık ve uyumlu bir silüet vermiştir. Aynı disiplin, lambanın asıldığı destek tarafından tekrarlanan düz dış çizgisiyle baş kısmında da görünmektedir. Lambayı açmak için gerekli olan metal kenetler biraz değiştirilmiştir ve lambanın aşağı çekildiği reflektörün tabanındaki biraz fazla dekore edilmiş halka bir tepecikle yer değiştirmiştir. Behrens bu lambaları dış mekan kullanımı için tasarlamıştır. Rastgele gruplanmış çeşitli yatay biçimlenmelerle dağıtılmış önceki modellerin tersine, Behrens'in yoğun ışıklı ark lambaları fiili ve teknik faktörlerin gerektirdiği şekilde biçimlenmiştir. (Şekil 5.22, 5.23) Böylece lamba asılan desteğe, tepeye, şafta, reflektöre ve karpuzaya ayrılmıştır. Bu elemanlar bundan böyle, eski modelde olduğu gibi aniden çarpışmayıp, birbirlerine hassas olarak bağlanmıştır. Buna, lamba şaftının ileri doğru fırlamış, saçak gibi olan uçlarının reflektörün hafif kavislerine inmesine izin vermesi örnek olarak gösterilebilir.

Ark lambalarının yeni tasarımı, lambaların amaçlarına ve kitle üretimine uygun olarak düşünülmesine rağmen, fonksiyonun ve materyalin zorunluluklarına cevap vermemiştir. Behrens de, fonksiyonel istekleri memnun edecek en doğru ve kesin girişimlerin, kendilerince güzelliğin anını yaratabilmelerine inanmanın bir aldatmaca olduğunu belirtmiştir.



Şekil 5.22 Peter Behrens, yüksek yoğunluklu ark lambası, 1908.

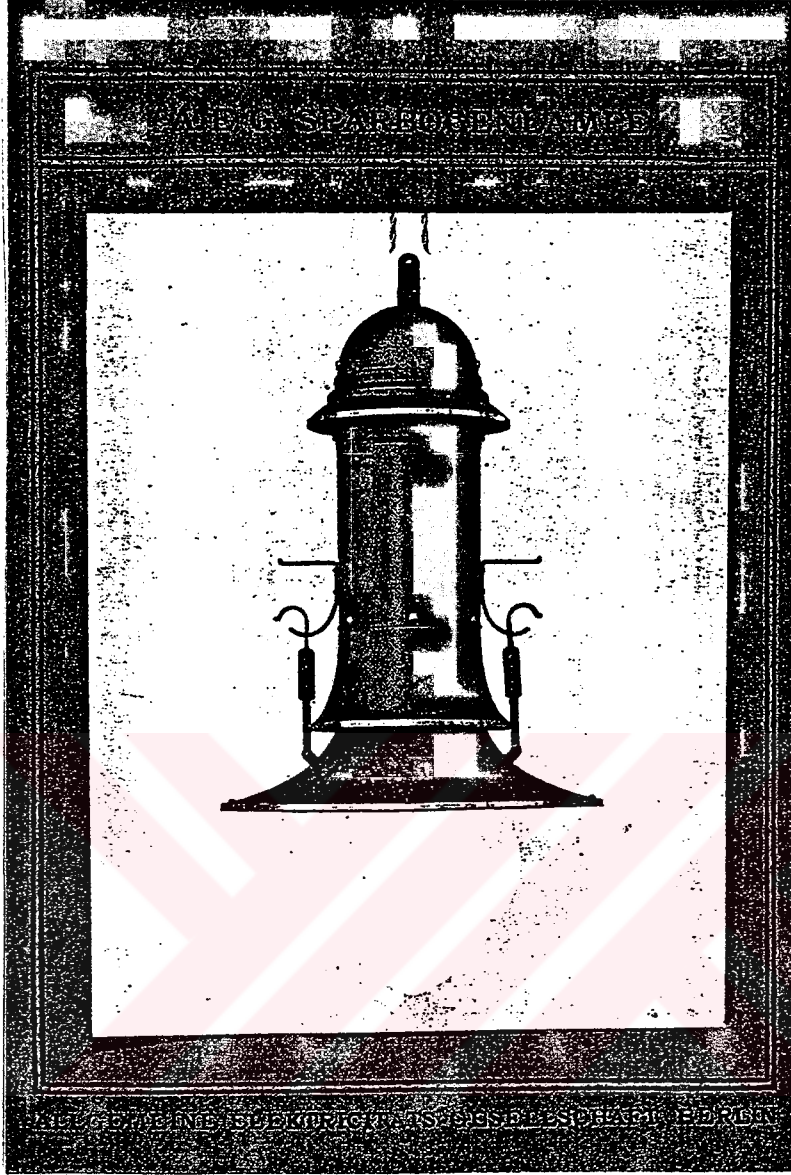


Şekil 5.23 Peter Behrens, iç mekan için tasarlanmış ark lambası, 1907.

Eski lambalarla karşılaştırılınca, teknik düşüncelerle belirlenen tek parçaların düzeninin oransal ilişkisinin estetik kurala göre bir kompozisyon olarak sunulduğu açıklık kazanmaktadır. Örneğin; ekonomik lambanın ayrı elemanları yarım kürelerin, yarı dairelerin, silindirlerin, konveks ve konkav eğrilerin ve çember parçalarının bir kompozisyonu olarak okunabilmektedir. Bu, reklam broşüründe rahatlıkla görülebilir. (Şekil 5.24, 5.25) Renklerle vurgulanmış biçimlemeyle, vidaların, askıların ve zincirlerin yüksek aydınlatmasıyla vurgulanmış bu kompozisyonlu birlik içinde bu lamba, bir sanat objesi olmayı başarmıştır. Benzeşme üzerine temellenen gerçekçilik ile teknik konstrüksiyonla türemiştir. Behrens'in yorumunda, kompozisyonun geometrik meşruluğu lambanın fonksiyonel taleplerinden türeyen ayrı parçaların düzeni üzerine kurulmuştur. (Buddensieg, 1984, s.50, 52)



Şekil 5.24 Peter Behrens, AEG ark lambası için bir broşür.



Şekil 5.25 Peter Behrens, ekonomik ark lambası, 1907.

Lambanın formları iç konstrüksiyonun etrafına sıkıca bağlı olsa da, kendi tutarlılıklarını kurmak için çabalamışlar ve mekaniklik çerçevesinde bölünmelerini ve vurgularını haklı çıkarmanın yollarını aramamışlardır. Mekanizmadan kapağın gerekli olan ayrılması estetik bir düzeyde gerçekleştirilmiştir. Aletin teknik rasyonelliği böylece kompozisyonun bağımsızlığına dönüşmüştür.

Behrens, bir objenin fonksiyonel ve materyal değerine ek olarak, bir başka önemli değer var olduğunu hissetmiştir. Bunun, objenin verdiği memnuniyet hissidir.

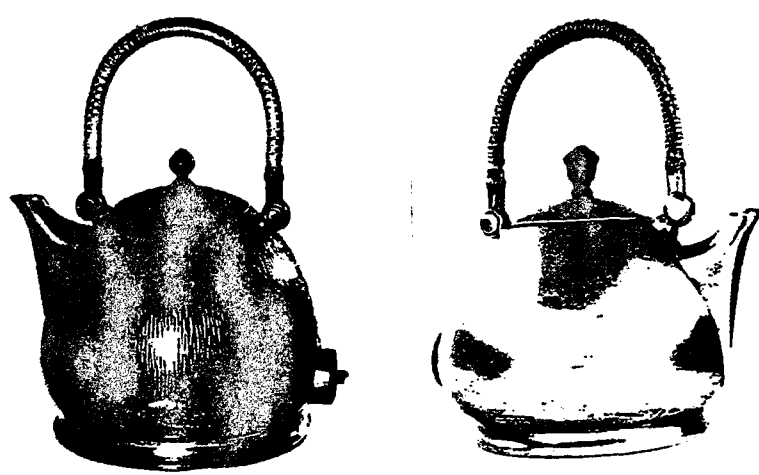
Bugün bile, Behrens'in tasarımları bu zevk ruhunu yaymaktadır. Güzel antikalar gibi, Behrens'in ark lambaları, fanları, saatleri ve su ısıtıcıları basit fonksiyonu veya teknolojik gelişmenin tarihi içindeki yerlerinin salt merakını aşmaktadır.

Behrens'in lambaları ile eski sade veya dekorlu lambalar karşılaştırıldığında lambanın teknik taleplerinin değişmeden bırakıldığı, ancak Behrens'in dış kasaya verdiği biçim, yüzeysel iyileştirmenin, çizgilerin az değişiminin ve milimetrik nüansların sessiz bir devrimi temsil ettiği görülmektedir. Tasarımları öncekileri takip etmiştir, fakat ritmik ifade, oransal saflık ve heykelsi formların güçlendirilmesi için çabalamıştır. Eski tasarımı tamamen terketmek veya yepyeni bir alternatif üretmek Behrens'in işi değildi. Önceki modellere uygun ilerleme ölçülebilir olmak zorundaydı ve aynı zamanda da duygulara etki etmeliydi. (Buddensieg, 1984, s.53)

Behrens'e göre, ark lambasının iç elemanları soğuk, çıplak çubuklardan oluşmaktaydı. Lambanın estetik fonksiyonu, bakan kişinin gözlerinden bu çubukları gizlemek ve onları mümkün olan en akla yatkın formla kapamaktır. Mühendise göre, aletlerin kaplamasının tek fonksiyonu, kullanıcı ve iyi işleyen bir mekanizma için gerekli bir koruma sağlamaktır. Ancak, Behrens mühendisin çalışmasının sonucunun estetik olarak hiç tatmin edici olmaması yüzünden, alete, özel veya halka açık yerlerde kullanıldığında, iyi tasarlanmış bir görünüm vermenin gerekli olduğunu ifade etmiştir. Behrens 1909 yılında, kaplama adı altında ortaya çıkan form dengelenmesinin yeterince basit, sakın görünüşün yalnız konstrüksiyonla başaramayabildiği veya konstrüksiyon çirkin olduğu yerde gerekli olduğunu söylemiştir. Bu ifade, tüm modern tasarımın kuruluşu olarak görülebilir. Behrens, ark lambasındaki gibi, kaplamadaki çıplak işlevselliğin kuralının takibinin yalnız süslemeli metal işlerine ek olarak kanıtlanmamış, tatmin edici olmayan çıplak metal tüpler ve borulara izin verdiğini belirtmiştir. Eski ark lambaları ile Behrens'in 1907 yılından sonra tekrar tasarladıkları arasındaki bir karşılaştırma Behrens'in metodunu betimlemektedir ve tasarımdaki reddedilemez gelişimi göstermektedir. (Buddensieg, 1984, s.50)

Behrens'in tasarladığı elektrikli su ısıtıcıları yuvarlak, oval ve sekizgen olmak üzere üç ana formdan meydana gelmektedir. Dokunmuş hasırdan yapılmış yarı daire veya

kare tutamaklar, emme kapaklarını andıran yuvarlak saplarla elektrikli su ısıtıcısının gövdesine tutturulan standart bir metal kol tertibatına iliştilmiştir. Tutamak destekleri elektrikli su ısıtıcısının gövdesi ile kapağı arasındaki eğimli yüzeye direkt olarak sabitlenmiştir. Böylece, hiçbir vida, perçin veya menteşe aletin temiz görünümünü bozmamıştır. Elektrikli su ısıtıcısının gövdesiyle olan birleşmeden ayrı olan gagalar yuvarlak ve oval su ısıtıcılarda aynıdır. Yuvarlak ve sekizgen modellerdeki yuvarlak kapaklar ve kalın tabanlar da aynıdır. Modellerin belirli elemanlarının özellikleri ve farklılıkları seriye birçok değişik varyasyonlar yaratma imkanı vermiştir. Değişik üç forma sahip bu su ısıtıcıları pirinç, nikel kaplama ve bakır kaplama olarak üç farklı metalden oluşturulmuştur. Herbirinin üç farklı dokusu vardır. Düz, yivli ve çekiçle vurularak elde edilmiş üç farklı dokudan oluşan aletlerin üç de değişik boyutu bulunmaktadır. $\frac{3}{4}$, $1 \frac{1}{4}$, $1 \frac{3}{4}$ litre olmak üzere üç değişik hacme sahiptir. (Şekil 5.26, 5.28, 5.29, 5.30) Bu su ısıtıcılarından, teorik olarak daha fazlası mümkün olduğu halde otuz varyasyon önerilmiştir. Dolivo-Dobrowolsky'nin, bir serinin değişkenliğinin bileşen parçalarının standartizasyonu ile ters ilişki içinde bulunması gerektiğini ifade eden üretim yasasına bağlı kalınmıştır ve hesaplanmış bir denge, tasarımın göreceli özgürlüğü, elektrikli su ısıtıcılarının resmi otonomisi ve kullanılmış belirli elemanların sınırlı sayısı içinde sağlanmıştır. AEG bu arada geleneksel ve gümüş kaplama elektrikli su ısıtıcılarını da üretmeye devam etmiştir. Bunlarla birlikte yetmişbeş değişik model üretilmiştir. 1912 yılında elektrikli su ısıtıcılarının ortalama fiyatları 18 ile 25 mark arasında değişirken, gümüş kaplama su ısıtıcıları 128 marka satılmaktaydı.



Şekil 5.26 Peter Behrens, yuvarlak elektrikli su ısıtıcıları, 1909.



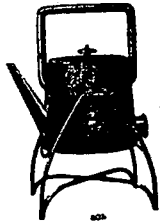
Elektrisch beheizte Tee- und Wasserkessel, Kaffeemaschinen

Schwer versilberte elektroplattierte Tee- u. Wasserkessel · Kaffeemaschinen

Die Apparate sind vermittelt auswechselbarer Patrone elektrisch beheizt



504
Kessel mit Kupferkessel
1,1 l Inhalt
M. 36



505
Kessel gekümmert mit Glasel
1,1 l Inhalt
M. 70



506
Kessel gekümmert mit Kupferkessel
1,1 l Inhalt
M. 64



Ausführung mit automatischer Kippvorrichtung
2,7 l Inhalt
M. 90

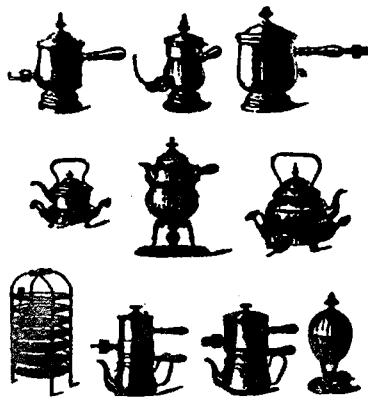


50-511
Ausführung mit 204
Vierarm System
P.L. Nr. 504 0,7 l Inhalt M. 100 -
P.L. Nr. 511 1,1 l Inhalt M. 128 -

Elektrische Wasserkocher u. Kessel

P.L. Nr.	Inhalt in Liter	Wasser- verbrauch in Liter	Strom- verbrauch in kWh	Preis in M.	Ausführung
5072	0,5	0,05	0,01	18,-	Handkessel
5071	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel

P.L. Nr.	Inhalt in Liter	Wasser- verbrauch in Liter	Strom- verbrauch in kWh	Preis in M.	Ausführung
5073	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5074	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5075	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5076	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5077	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5078	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5079	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5080	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5081	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5082	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5083	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5084	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5085	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5086	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5087	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5088	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5089	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5090	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5091	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5092	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5093	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5094	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5095	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5096	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5097	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5098	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5099	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel
5100	0,5	0,05	0,01	22,-	Handkessel



Tee- und Wasserkessel

Ausführung: Mit leicht auswechselbarem Patronenheizkörper,
Reflexionsschirm, Griff, Anschlusskabel, 2 m
Schwarz und Steckkontakt Nr. 725



2433 A



2433 B

P.L. Nr.	Inhalt in Liter	Wasser- verbrauch in Liter	Strom- verbrauch in kWh	Ausführung	Ge- fähr- dung	Preis in M.
2433	0,75	275	10	Aluminium gebläutert	0,45	18,-
2434	1,25	550	16	Aluminium gebläutert	0,80	23,-
2435	1,75	550	18	Aluminium gebläutert	0,85	26,-
2436	0,75	275	10	Messing vernickelt gebläutert	0,45	18,-
2437	1,25	550	16	Messing vernickelt gebläutert	0,80	23,-
2438	1,75	550	18	Messing vernickelt gebläutert	0,85	26,-
2439	0,75	275	10	Messing poliert	0,50	18,-
2440	1,25	550	16	Messing poliert	0,85	23,-
2441	0,75	275	10	Messing vernickelt	0,50	18,-
2442	1,25	550	16	Messing vernickelt	0,85	23,-
2443	0,75	275	10	Messing vernickelt gebläutert	0,50	17,-
2444	1,25	550	16	Messing vernickelt gebläutert	0,85	24,-
2445	0,75	275	10	Messing gebläutert	0,50	17,-
2446	1,25	550	16	Messing gebläutert	0,85	24,-



2439-2441



2442-2443

Şekil 5.27 AEG'nin eski elektrikli su ısıtıcıları modelleri.

ELEKTRISCHE TEE- UND WASSERKESSEL
NACH ENTWURFEN VON PROF. PETER BEHRENS

Messing vernickelt, streifenartig gehämmert runde Form				Kupfer streifenartig gehämmert runde Form				Messing streifenartig gehämmert runde Form			
Pl. Nr.	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.	Pl. Nr.	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.	Pl. Nr.	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.
3381	0,75	0,75	19.-	3384	0,75	0,75	20.-	3382	0,75	0,75	19.-
3391	1,25	1,0	22.-	3394	1,25	1,0	24.-	3392	1,25	1,0	24.-
3601	1,75	1,1	24.-	3604	1,75	1,1	26.-	3602	1,75	1,1	25.-

ALLGEMEINE ELEKTRICITÄTS-GESELLSCHAFT
ABT. HEIZAPPARATE

Şekil 5.28 Peter Behrens, yuvarlak elektrikli su ısıtıcıları, 1909.

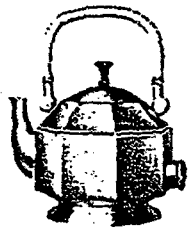
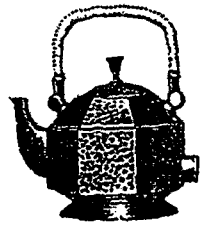
ELEKTRISCHE TEE- UND WASSERKESSEL
NACH ENTWURFEN VON PROF. PETER BEHRENS

Messing vernickelt, glatt ovale Form				AUSFÜHRUNG:		Messing glatt, matt ovale Form			
Pl. Nr.	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.			Pl. Nr.	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.
3383	0,75	0,75	19.-	Leicht auswechselbare Patrone- heizkörper, komplett, mit An- schlußsteckel 2 m Litzo und Stecker Pl. Nr. 725 Die 0,75 l Kocher haben einen Stromverbrauch von 275 Watt, die 1,25 und 1,75 l Kocher einen Stromverbrauch von 440 Watt		3386	0,75	0,75	19.-
3393	1,25	1,0	21.-			3396	1,25	1,0	22.-
3603	1,75	1,1	23.-			3606	1,75	1,1	24.-

ALLGEMEINE ELEKTRICITÄTS-GESELLSCHAFT
ABT. HEIZAPPARATE

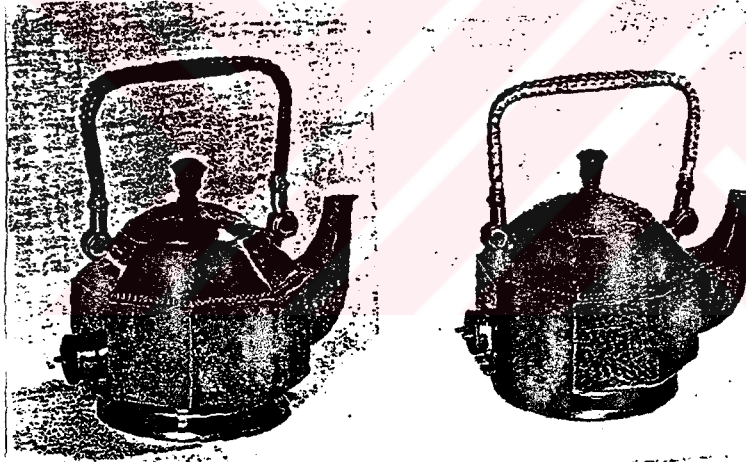
Şekil 5.29 Peter Behrens, oval elektrikli su ısıtıcıları, 1909.

ELEKTRISCHE TEE- UND WASSERKESSEL
NACH ENTWURFEN VON PROF. PETER BEHRENS


Messing glatt, matt achtseitige Form				Kupfer flackig gehämmert achtseitige Form				Messing vernickelt, glatt achtseitige Form			
Pl. Nr.	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.	Pl. Nr.	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.	Pl. Nr.	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.
3588	0,75	1,75	20,—	3589	0,75	0,75	22,—	3587	0,75	0,75	19,—
3598	1,25	1,0	22,—	3599	1,25	1,0	24,—	3597	1,25	1,0	22,—
3608	1,75	1,1	24,—	3609	1,75	1,1	26,—	3607	1,75	1,1	23,—

ALLGEMEINE ELEKTRICITÄTS-GESELLSCHAFT
ABT. HEIZAPPARATE



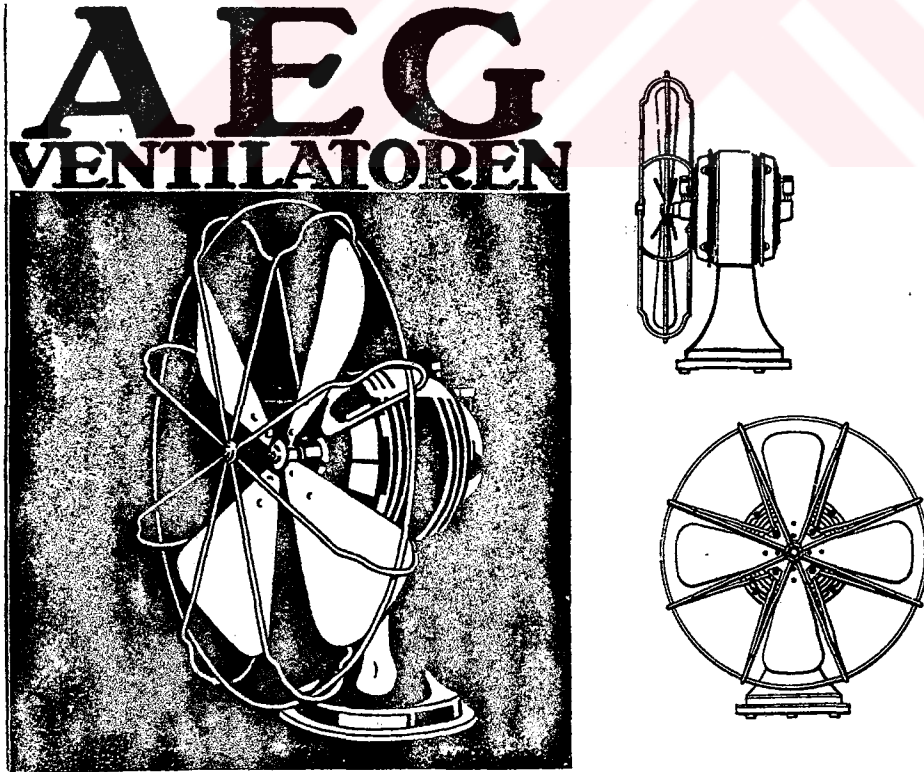
Şekil 5.30 Peter Behrens, sekizgen elektrikli su ısıtıcıları, 1909.

Behrens, ark lambalarında yaptığı gibi mevcut AEG ürünlerinden yola çıkarak elektrikli su ısıtıcılarını tasarlamıştır. Yuvarlak formu, eski geleneksel elektrikli su ısıtıcılarının geliştirilmesi ile oluşmuştur. Geleneksel olan form kararsız kontura sahiptir ve tabanının yokluğu, kapakların ve gövdenin çeşitli profilleri, ince veya tombul tutamaklar ve daha çok ibrği andıran gagası ile bu aletlere Behrens, pürüzsüz, perçinsiz ve dümdüz bir biçim vermiştir. Oval su ısıtıcısı da eski bir AEG modeline dayanmaktadır. Behrens eski şatafatlı formları değiştirerek, değişik alternatif biçimlere varmıştır. Sekizgen model, bir metal çerçeve üzerinde dengesini

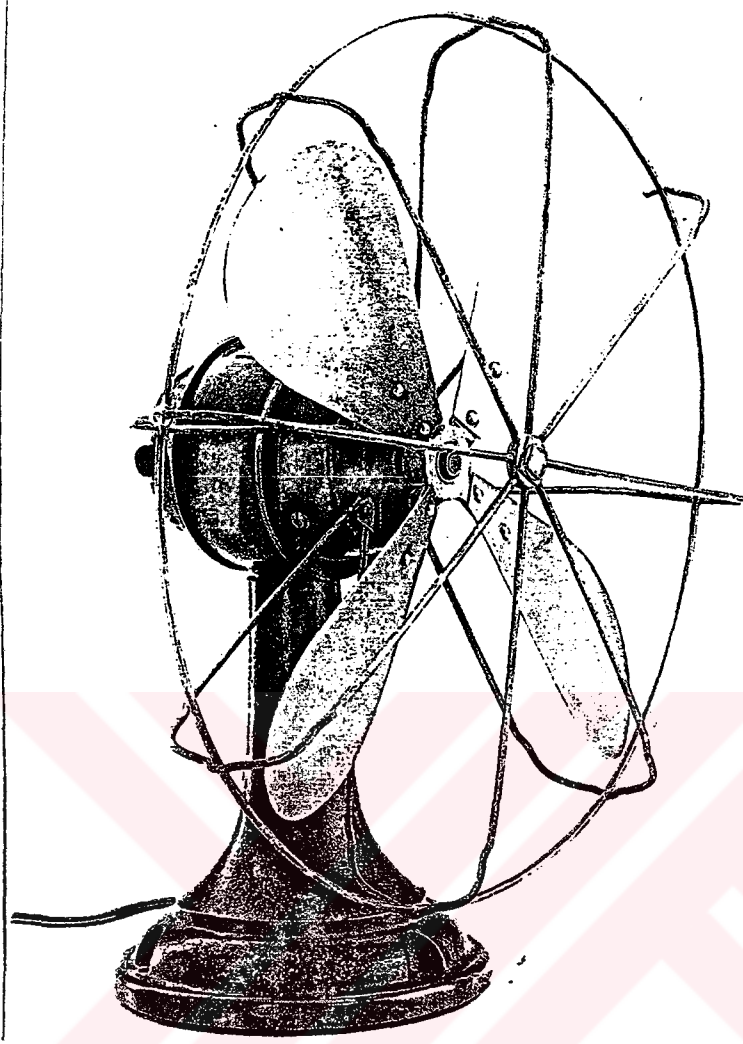
bulan AEG'nin eski gümüş kaplı çay ve su ısıtıcılarının formunun değiştirilmesi ile oluşturulmuştur. (Buddensieg, 1984, s.53, 55) (Şekil 5.27)

Behrens'in 1908'de tasarladığı elektrikli su ısıtıcıları Nuremberg'de bulunan, AEG'nin bir alt firması olan Bing-Werke'de 1920'lerin sonuna kadar üretilmiştir. Bu kitle üretimsel tasarımda fazla uzun bir süredir.

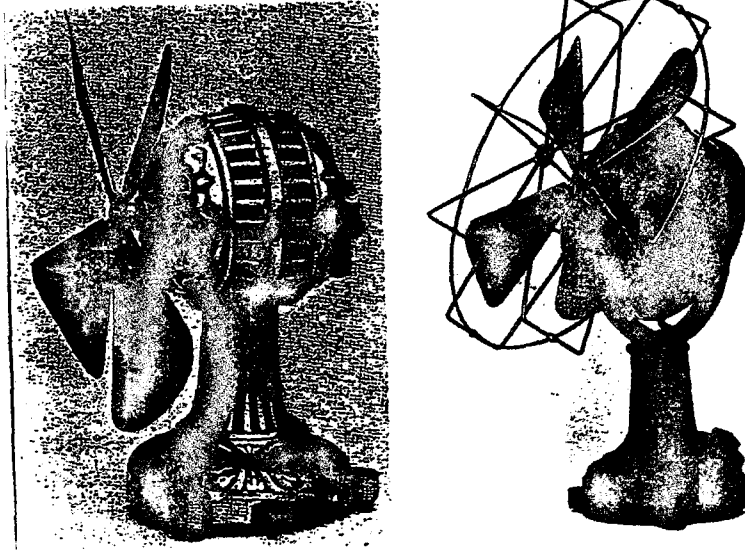
Behrens AEG için vantilatörler de tasarlamıştır. Bu vantilatörlerin de birçok varyasyonu üretilmiştir. Masa vantilatörleri, duvara monte edilen vantilatörler, yüksek ve düşük hızlı tavan vantilatörleri tasarlayan Behrens diğer ürün tasarımlarındaki yaklaşımını sürdürmüş ve eski modelleri geliştirmiştir. Eski modellerdeki çizgileri sadeleştirerek, aşırı olan süslemeleri ortadan kaldırmış, görünüşünü son derece yalın kılmıştır. Özellikle, Behrens'in tasarladığı masa vantilatörü bugün tasarım klasikleri arasında yerini almıştır. (Şekil 5.31, 5.32) Ancak, AEG Behrens'in tasarladığı vantilatörlerin üretimine son verdiğinde, tekrar eski modellere dönmüştür. (Şekil 5.33, 5.34, 5.35, 5.36, 5.37)



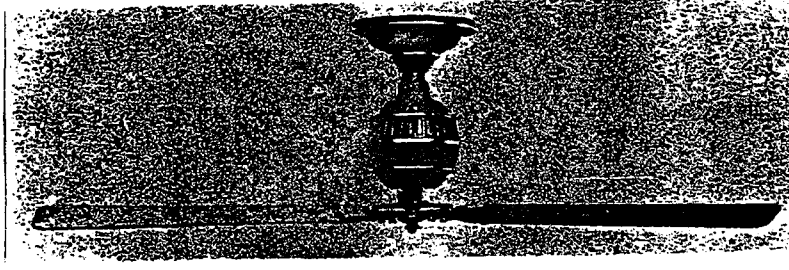
Şekil 5.31 Peter Behrens, vantilatör broşürü için kapak tasarımı ve çizimleri, 1908.



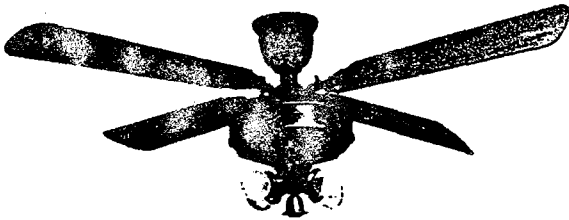
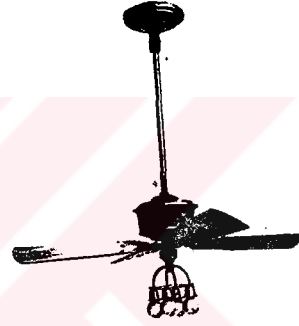
Şekil 5.32 Peter Behrens, masa vantilatörü, 1908.



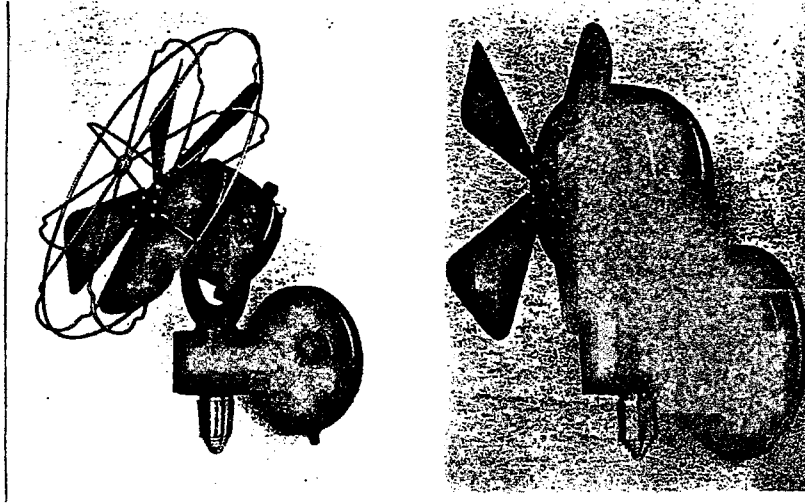
Şekil 5.33 AEG masa vantilatörleri, eski model.



Şekil 5.34 Düşük hızlı tavan vantilatörü, eski model.

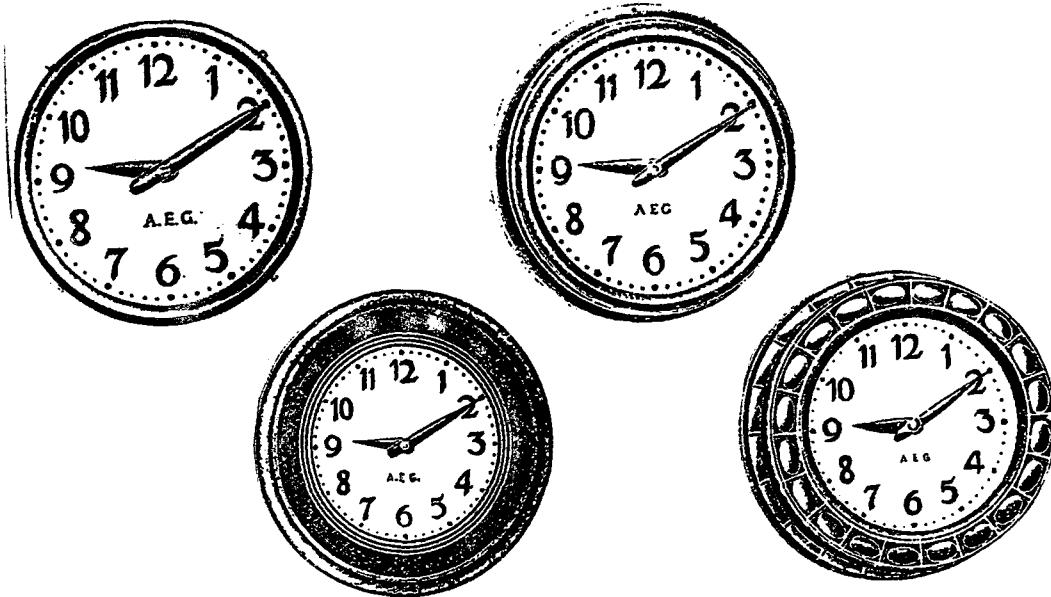


Şekil 5.35 Behrens'in tasarladığı tavan vantilatörleri, 1908.

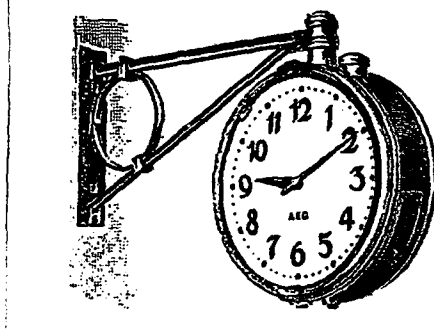


Şekil 5.36 Peter Behrens, duvara monte edilen vantilatörler, 1908.

Behrens AEG için saat de tasarlamıştır. Duvar saatleri, sarkaçlı saatler, senkronlu saatler, alarm saatleri, iş yerleri için özel tasarlanan saatler ve dış mekanlar için tasarlanan saatler aynı prensipten hareketle, sade ve yalın forma sahiptir. Eski modeller geliştirilerek, geometrik formlarla dış görünüşler oluşturulmuş, eski saatlerde bulunan süslemeler terkedilmiştir. (Şekil 5.37, 5.38, 5.39, 5.40)



Şekil 5.37 Behrens'in duvar saati tasarımları, 1910.



Şekil 5.38 Behrens, dış mekan için saat, 1910.



Şekil 5.39 Behrens, senkronlu saat, 1910.

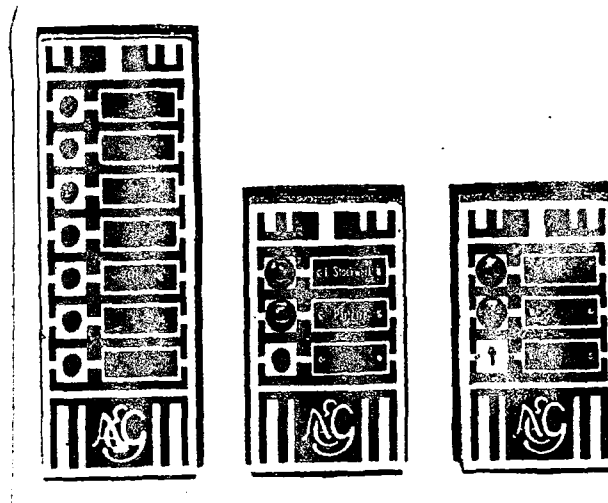


Şekil 5.40 Behrens, masa saatleri (en sağ ve en soldaki saatler) ve sarkaçlı saatler, 1910. Behrens en sağda yer alan masa saatini Berlin'deki Keller ve Reiner Galerisi için tasarlamış ve resepsiyon odasında sergilemiştir.

Schiff-bauerdamm'daki BEW-AEG'nin yönetim binasının asansörünün anahtar panelini Otto Eckmann tasarlamıştı. Eckmann, panele pahalı ve elyapımı olduğunu gösteren bir çerçeve yapmıştır. Ayrıca, panelin üstünde yer alan ışık anahtarı güneş patlamasının merkezine yerleştirilerek vurgulanmıştır. (Şekil 5.41) Behrens, AEG için buton panellerini tasarlarken, Eckmann'ın yaklaşımının tersine, tabiatsal sunumun yerine sözsüz, geometrik bir anlatımı tercih etmiştir. Bu tasarım, sanatın fonksiyonunun dekoratif olduğu ve eylemlere, metodlara, kararlara verilen tinsel organizasyonun ve tanımının sanatın yeni rolündeki aciliyetini gösteren bir dönemin sonunu işaret etmiştir. Buddensieg, 1984, s.45) (Şekil 5.42)

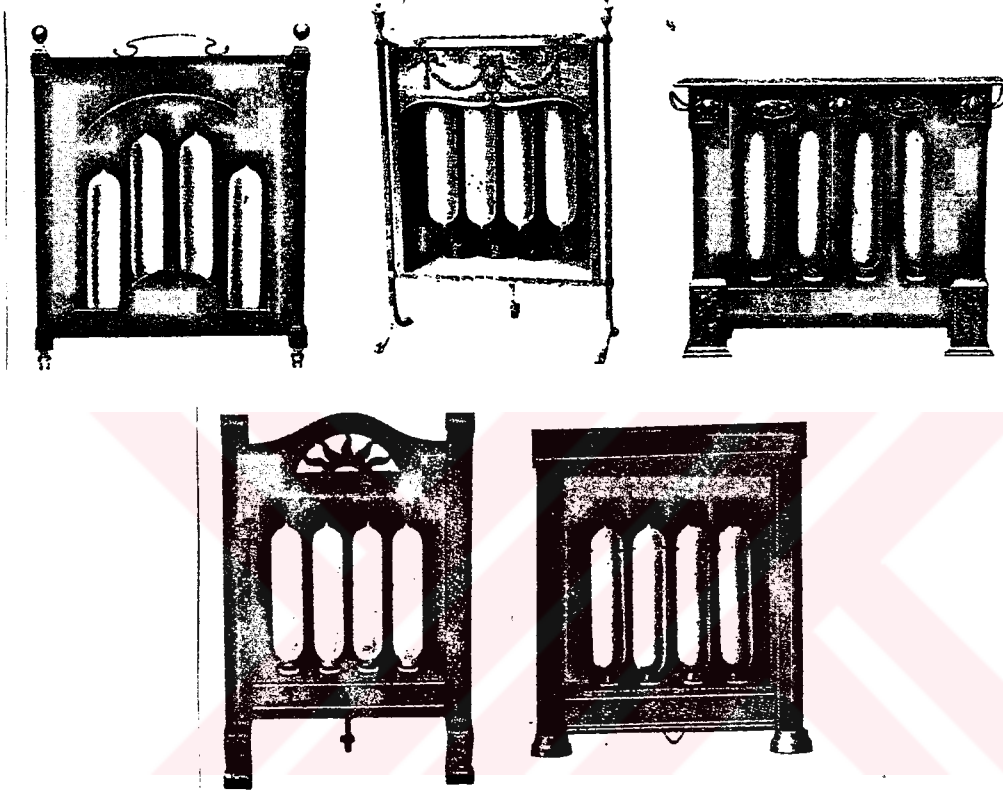


Şekil 5.41 Eckmann'ın AEG buton paneli, 1902'den önce.

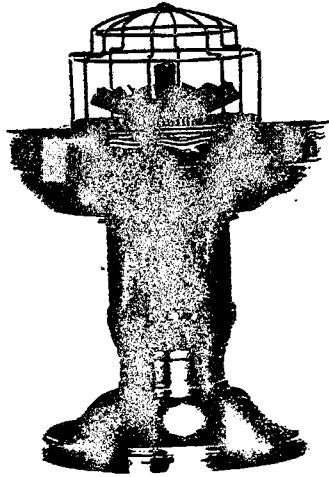


Şekil 5.42 Behrens, buton paneli, 1911.

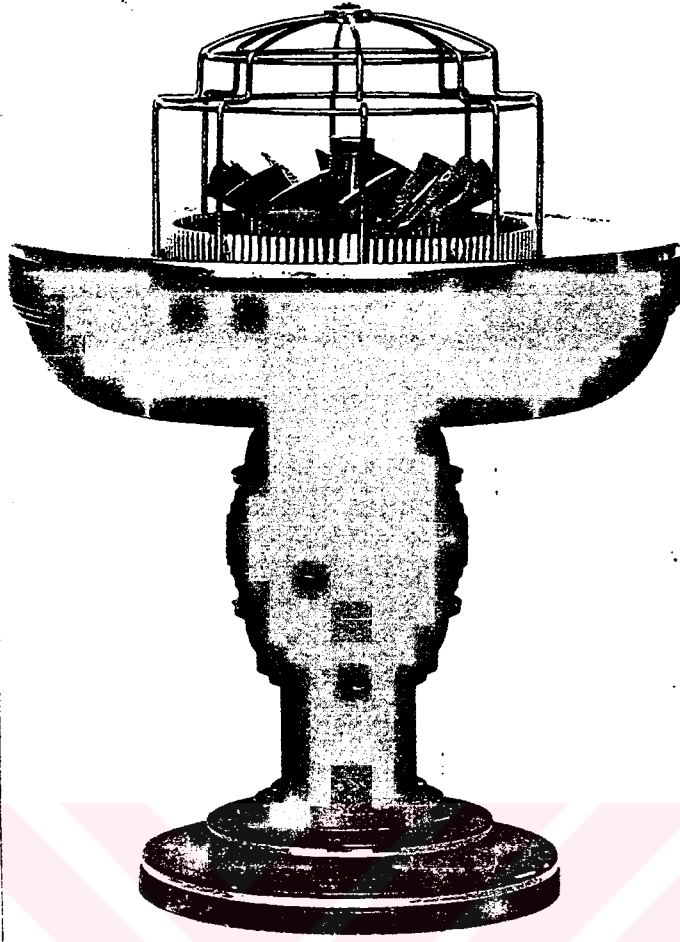
Behrens AEG için elektrikli ısıtıcılar, nemlendiriciler, motorlar, mutfak motorları, kontrol panelleri, dişli matkaplar da tasarlamıştır. Aynı bileşenlerin oluşturduğu değişik varyasyonlar çeşitliliği zenginleştirmiştir. (Şekil 5.43, 5.44, 5.45, 5.46)



Şekil 5.43 Behrens, elektrikli ısıtıcılar, 1908.



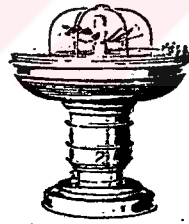
Şekil 5.44 Behrens, kuru ve tozlu odalar için nemlendirici, 1909.



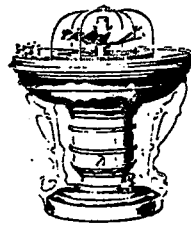
Şekil 5.45 Behrens, nemlendirici, 1909.



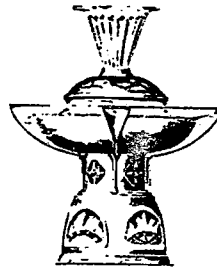
Einfache Ausführung No. 0.
Fig. 2.



Bekleidung No. 1.
Fig. 3.



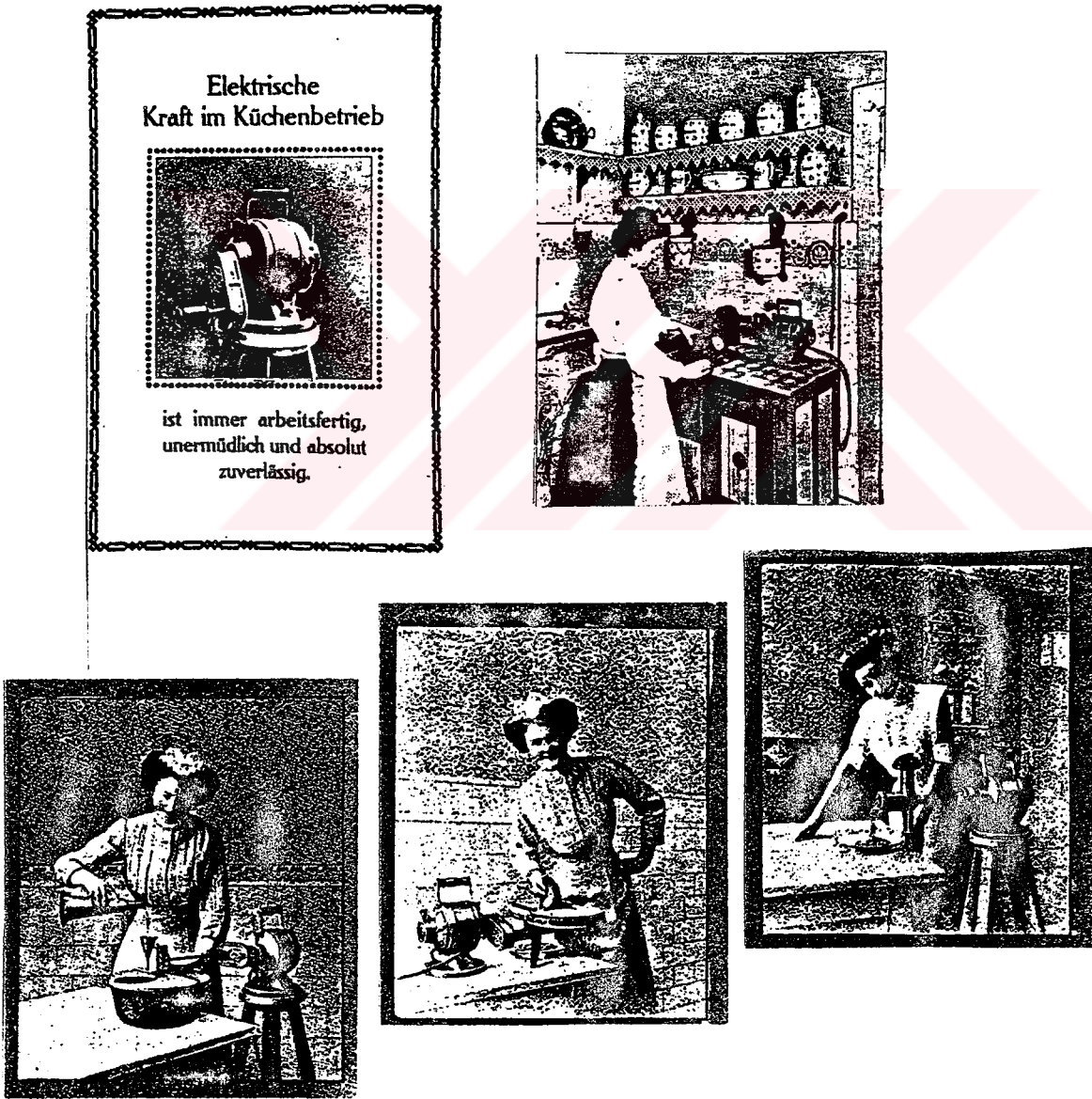
Bekleidung No. II.
Fig. 4.



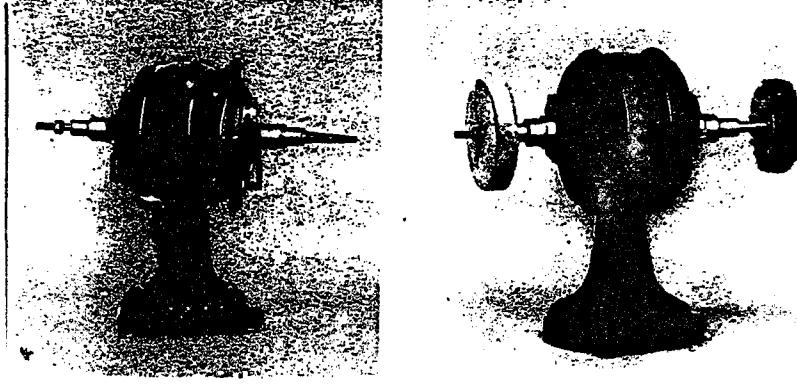
Bekleidung No. III.
Fig. 5.

Şekil 5.46 Nemlendiriciler, eski model.

Behrens'in AEG için tasarladığı mutfak motoru günümüzün mutfak robotlarının belki de ilk örneğidir. Alet, düz bir taban üzerine oturtulmuştur. Ayarlanabilir çevirme mili sayesinde birçok değişik mutfak aletine takılabilmesi mümkün kılınmıştır. Böylece, motor et öğütmekten, ekmek, salam kesmekten, karıştırma işlemine kadar birçok işe yaramaktaydı. Dış kasasının basit formu aletin mekanik özelliklerini genişletmiştir. Mutfak motoru AEG'nin cilalama motorunu anımsatmaktadır. (Şekil 5.47, 5.48)



Şekil 5.47 Behrens, mutfak motoru, yaklaşık 1911.



Şekil 5.48 Behrens, öğütme ve cilalama motoru, yaklaşık 1908-9.

Haziran 1909'da Behrens Staatswissenschaftliche Vereinigung'un (Devlet Bilim Birliği) üyelerine kendi ürünlerinden oluşan bir sergide eşlik etmiştir. AEG-Zeitung'un bildirdiğine göre, bu sergide, Behrens'in ürünleri eski ürünlerle yanyana getirilerek, aralarında karşılaştırma yapabilme olanağı sağlanmıştır. Behrens'in ellerinde, ark lambasının resmi tarihi, lambanın kaplamasının bir tarihi içinde yavaş yavaş azalmamış, fakat kendini, teknik fonksiyonun prensiplerine verilen görsel formun olabilirliği üzerine şimdiye kadarki en saf tez içinde geliştirmiştir. (Buddensieg, 1984, s.50)

Behrens, ister elektrikli su ısıtıcıların, ister vantilatörlerin, lambaların, saatlerin tasarımında olsun daima rasyonel, zarif ve sağlam bir yeni form bulmayı başarmıştır. Behrens, su ısıtıcılarının el zanaatına ait görünümleri için değişebilir, temel formların bir serisini oluşturmuş ve elektrik vantilatörünün çıplak mekanizmasını bir heykel zarafetiyle bağlamıştır. Behrens, endüstriyel üretimle yapılmış ürünün düşük saygınlığının pozisyonundan kurtarmak için olan girişiminde, titiz bir zanaatkarlığa dönmemiş, fakat serilerin ve sistemlerin mantığına dönmüştür. Behrens, değişik kombinasyonlar içinde sabit elemanların toplanabildiği sistemler tasarlamıştır. (Buddensieg, 1984, s.53) Tüm tasarlanan ve üretilen bu ürünler AEG'nin mağazalarında sergilenmekte ve satılmaktaydı. (Şekil 5.49)

Behrens 1912 yılında AEG'de çalışan işçi aileleri için tasarladığı apartman blokları ile birlikte, eşyalar da tasarlamıştır. Düşük gelir seviyesine hitap eden, kullanışlı,

basit, sade ve ucuz mobilyalar Berlin'deki Ticaret Birliği Yönetim Merkezi'nde bahar mevsiminde sergilenmiştir. Behrens tarafından tasarlanan bu mobilyalar ve mutfaklar, oturma odaları ve yatak odaları dönemin çeşitli dergileri tarafından yayınlanmıştır. (Windsor, 1981, s.102) (Şekil 5.50)



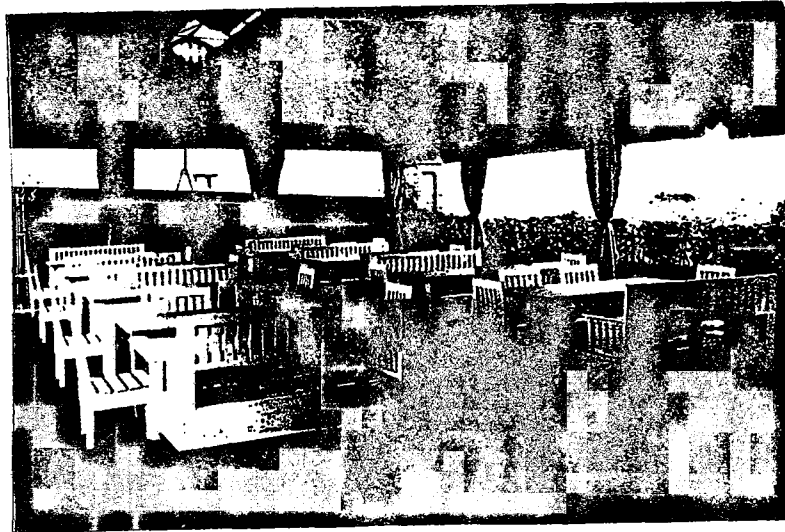
Şekil 5.49 Berlin'de, 117 Postdam Caddesi'nde bulunan AEG'nin satış mağazası, 1910.

Behrens AEG yönetim binasının çatı bahçesini tekrar tasarlayarak, bu mekan için uygun mobilyaların dizaynını yapmıştır. (Şekil 5.51)

Behrens'in AEG ile olan kontratı 1914 yılında sona erdirilmiştir. Resmi olarak yenilenmese de, AEG projelerine zaman zaman devam etmiştir. Asistanı Jean Kramer AEG'ye mimari danışman olarak benzer bir iş almıştır. (Windsor, 1981, s.142)



Şekil 5.50 Behrens, işçi sınıfı aileleri için mobilyalar, 1912.



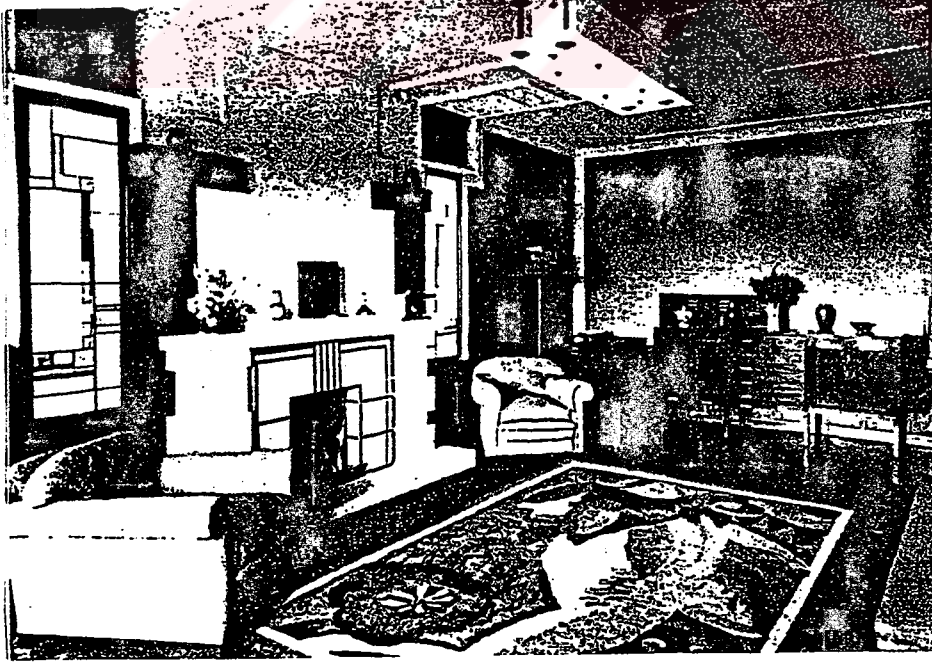
Şekil 5.51 Behrens, AEG yönetim binasının çatı bahçesi mobilyaları, 1909.

5.3 AEG SONRASI TASARIMLARI

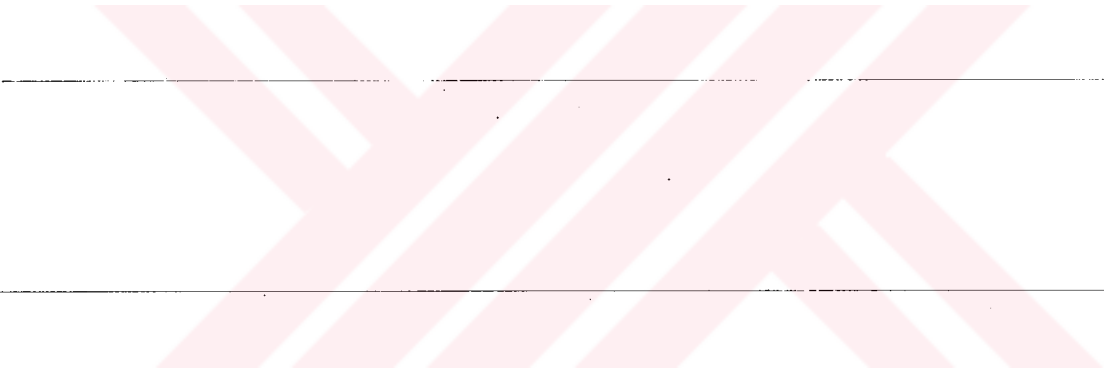
Behrens AEG'den sonra endüstriyel tasarımlarını mobilya tasarımları ile devam ettirmiştir. AEG'den ayrılması ile birlikte kitle üretimini oluşturacak, mekanizasyonla seri üretililebilecek obje tasarımları dönemini kapatmıştır. Elbette ki, Behrens'in AEG deneyimi kendisine de, çağdaşlarına da çok şey ifade etmiş ve öğretmiştir.

Behrens, 1923-25 yılları arasında tasarlayıp uyguladığı İngiltere'deki New Ways Evi'nin mobilyalarını da tasarlamıştır. Rasyonel, basit bir forma ve plana sahip olan evin mobilyalarında da aynı yaklaşım izlenmiştir. (Sharp, 1978, s.15) (Şekil 5.52)

Behrens 1930 yılında, o dönemki izlenimleri ve etkilenmeleri doğrultusunda bir çatal, kaşık, bıçak takımı tasarlamıştır. Deutsche Werkstatte tarafından yapılan bu takım çok sade ve rasyonel bir geometriye sahiptir. (Windsor, 1981, s168) (Şekil 5.53)



Şekil 5.52 New Way Evi oturma odası mobilyaları, Northampton, 1923-25.



gitmiştir. Elbette ki, bu noktaya ulaşmak kolay olmamıştır. Tarihselciliğe başvurularak yapılan tasarımlar, çağın sahip olması gereken sanatsal ruhunu yansıtmıyordu. Bunun sıkıntısını duyan duyarlı kişiler bu sorun karşısında çözüm aramıştır. Her çağın kendine göre bir üslubu olması gerektiği ilkesinden yola çıkarak, çağın şartlarını kavrama yoluna gitmişler ve endüstrinin olanaklarının sanatla nasıl bağdaştırılabileceğini araştırmışlardır.

İngiltere, endüstrinin gelişimini ve hızını yaşayan ilk ülkelerden biri olarak bu hıza ayak uyduramamış ve hızla ilerleyen teknolojinin sorunlarına hazırlıksız yakalanmıştır. Halbuki, İngiltere'deki gelişmeleri yakından izleyen Almanya bu sorunları erken farkederek çözüm arama yollarına gitmiştir. Duyarlı işadamlarının, sanatçıların, sanayicilerin, yöneticilerin ve aydın kişilerin oluşturduğu Werkbund endüstri ile sanat arasındaki uzlaşmanın gerçekleşmesini sağlamaya çalışmışlardır. Teknolojinin olanaklarından yararlanarak makine üretimine estetik getirmeyi, makine estetiğini yaratmaya çabalamışlardır. Bu elbette ki, serbest girişimcilerin, sanayicilerin devletin desteğini de alarak sanatçılarla yapılacak işbirliğine dayanmaktaydı. Almanya'nın en büyük sanayi kuruluşlarından biri olan AEG, kurucusu Emil Rathenau ve oğlu Walter Rathenau'nun ileri görüşlülüğü sayesinde sanatçı ve tasarımcı Peter Behrens ile anlaşarak ürünlerinin tasarımını bu sanatçının ellerini bırakmıştır. Bu gerçekten dönemi içinde bir ilk sayılabilecek bir girişimdi. Behrens AEG'nin kimliğini tekrar oluşturarak sanat danışmanlığı görevini üstlenmiştir. Komple bir tasarımcı olarak, AEG'nin logosundan, fabrikalarına işçi konutlarından, endüstriyel ürünlere, afişe kadar herşeyi tasarlamakla görevlendirilen Behrens sadece resim eğitimi alan bir kişi olarak, kendi kendini yetiştiren mimar ve

endüstriyel tasarımcıların en önemli örneğidir. Uygulamalarının yanısıra bir fikir adamı olan Behrens, en başından beri endüstri ile sanat arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğini düşünmüş ve bu düşüncelerini hayata geçirerek AEG için ürünler tasarlamıştır. Seri kitle üretimine estetik getirerek teknoloji ve sanat arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğinin ilk örneklerini vermiştir. Peter Behrens'i ilk modern endüstri tasarımcısı olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır.

Sanat ve endüstri birlikteliğine ait görüşlerini akademik düzeye de taşımış, sanat ve mimarlık akademilerinde ders vererek sanatçının özgür yaratıcılığı ile teknolojinin sunduğu olanakları öğrencilerine anlatmaya çalışmıştır.

Yaşamına birçok şeyi sığdıran Behrens, daima üretken bir insan olmuştur. Bazı projeleri, tasarımları kötü bulunup, eleştirilse de daha iyiyi aramaktan vazgeçmemiştir.

Behrens, endüstriyel tasarımcıların öncülerinden biri olarak, endüstriyel tasarımın bugün geldiği noktaya ulaşmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Her objenin, bu obje ne olursa olsun, tasarımında işlevsellikle estetiği birleştiren bir tasarım yaklaşımı izlemiştir. Bu, her zaman, her yerde, her tasarımda geçerli olacak bir yaklaşımdır. Zamanla evrenselliğini yitirmeyecektir.

Bugünün endüstriyel tasarımcılığında aynı yol izlenmektedir. Ancak her dönemde olduğu gibi, elbette ki, hem iyi tasarımlar, hem de kötü tasarımlar vardır. Nigan Bayazıt'ın "Endüstri Ürünlerinde ve Mimarlıkta Tasarlama Metodlarına Giriş" isimli kitabında belirttiği gibi, tasarımın amacı piyasa gereksinmelerini karşılayan bir ürün meydana çıkarmaktır. Tasarlanan bir ürün firmanın hedefidir. Herşey ürünü üretmek ve satmak için yapılır. Ürün bir iş stratejisidir. Tasarım da bu ürünü ortaya koymaya yönelir. (Bayazıt, 1994, s.27)

AEG bu düşünceyle hareket etmiştir. Yaşam seviyesini yükseltecek, toplumun zevkini geliştirecek kaliteli ürünler üretmek için Behrens'in yaratıcılığına başvurulması kendi dönemi içinde çok radikal bir tavidir.

Günümüz endüstriyel tasarımında bile bu duyarlı tutum birçok firma tarafından izlenmemekte ve kötü tasarımlar vitrinlerimizi doldurmaktadır. Halbuki, firmaların doğru ve iyi tasarım üzerindeki duyarlı yaklaşımları toplumun zevkini yüksetecek ve insanların bir ürün satın alırken estetik kaygılarıyla doğru ve iyi tasarımları seçmelerini sağlayacaktır. Özgün tasarımlar yerine, dış ülkelerdeki tasarımların kopyalanması Türkiye'deki endüstriyel tasarımın gelişmesini engellemekte ve toplumun zevki yabancı ürünler doğrultusunda gelişmektedir. Türkiye'nin bu konuda hala katetmesi gereken uzun bir yolu vardır.



KAYNAKLAR

- AKHUY, S.** (1995), Sanat, Tasarım ve Bauhaus, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, İstanbul.
- BAYAZIT, N.** (1994), Endüstri Ürünlerinde ve Mimarlıkta Tasarlama Metodlarına Giriş, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- BLAKE, P.** (1996), Master Builders, W.W.Norton & Company, New York-London.
- BUDDENSIEG, T.** (1984), Industriekultur, Peter Behrens and the AEG, 1907-1914, çeviren: Iain Boyd Whyte, MIT Press.
- BURCKHARDT, L.** (derleyen) (1980), The Werkbund, çeviren: Pearl Sanders, Design Council, London.
- COLLINS, M.** (1987), Towards Post-Modernism: Decorative Arts and Design Since 1851, Little Brown and Company, Boston.
- CONRADS, U.** (derleyen) (1991), 20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, çeviren: Dr.Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- DAL CO, F.** (1990), Figures of Architecture and Thought, German Architecture Culture 1880-1920, Rizzoli International Publications, Inc, New York.
- DROSTE, M.** (1990), Bauhaus 1919-1933, Benedikt Taschen, Köln.
- DUNCAN, A.** (1994), Art Nouveau, Thames and Hudson, London.
- FRAMPTON, K., FUTAGAWA, Y.** (1983), Modern Architecture 1851-1919, Rizzoli, New York.
- GIDEON, S.** (1954), Walter Gropius - Work and Teamwork, Reinhold Publishing Co., New York.
- HARRISON, C., WOOD, P.** (derleyenler) (1993), Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas, T.J.Press Ltd, Cornwall.
- HARTMAN, G.B.V., FISHER, W.** (derleyenler) (1975), Zwischen Kunst und Industrie: Der Deutsche Werkbund, Münih.
- HESKETT, J.** (1980), Industrial Design, Thames and Hudson, London.

- HOEBER, F.** (1913), Peter Behrens, Georg Müller und Eugen Rentsch, München.
- JULIER, G.** (1993), 20th Century Design (Encyclopedia of 20th century design and designers), Thames and Hudson, London.
- KIRSCH, K.** (1989), The Weissenhofsiedlung, Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927, Rizzoli, New York.
- MEURER, B., VINCON, H.** (1983), Industrielle Asthetik zur Geschichte und Theorie der Gestaltung, Werkbund Archiv Band 9, Berlin.
- ÖZER, B.** (1964), Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, Doktora Tezi, İTÜ, İstanbul.
- (1967), İfade Çeşitliliği Yönünden Çağdaş Mimariye Bir Bakış, Mimarlık Dergisi, Sayı 41.
- (1993), Yorumlar, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- ÖZER, F.** (1967), Çağdaş Dizayn, Mimarlık Dergisi, Sayı 41.
- ÖZSOY, N.** (1995), 20. Yüzyıl Endüstri Tasarımında Tarihsellik, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, İstanbul.
- PAYNE, C.** (derleyen) (1994), Sotheby's Concise Encyclopedia of Furniture, Conran Octopus, London.
- PEVSNER, N.** (1957), Wegbereiter moderner Formgebung Von Morris bis Gropius, Rowohlt, Hamburg.
- READ, H.** (1973), Sanat ve Endüstri, çeviren: Nigan Bayazıt, İTÜ Yayınları, İstanbul.
- ROTTERS, E.** (1965), Maler am Bauhaus, Rembrandt Verlag, Berlin.
- RUSSEL, F.** (1986), Art Nouveau Architecture, Arch Cape Press, New York.
- SEMBACH, K. J.** (1991), Art Nouveau, Benedikt Taschen, Köln.
- SHARP, D.** (derleyen) (1978), The Rationalists, Theory & Design in the Modern Movement, Architectural Press, London.
- NORBERG-SCHULZ, C.** (1988), Architecture: Meaning and Place, Rizzoli, New York.
- SPARKE, P.** (1986), An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century, Allen & Unwin Ltd, London.
- (1986), The New Design Source Book, Little, Brown and Company,

London.

WHITFORD, F. (1984), Bauhaus, Thames and Hudson, London.

----- (1992), The Bauhaus, Masters & Students by themselves, Conran Octopus, London.

WICK, R. (1982), Bauhaus-Paedagogik, DuMont, Köln.

WILK, C. (1981), Marcell Breuer: Furniture and Interiors, The Museum of Modern Art, New York.

WINDSOR, A. (1981), Peter Behrens Architect and Designer, Architectural Press, London.



ÖZGEÇMİŞ

1972 yılında Edirne’de doğdu. Edirne Anadolu Lisesi’ni bitirdikten sonra, 1990 yılında girdiği İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nden 1995’de mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü’de yüksek lisans eğitime başladı. Halen aynı üniversitede yüksek lisans eğitimini sürdürmektedir.

